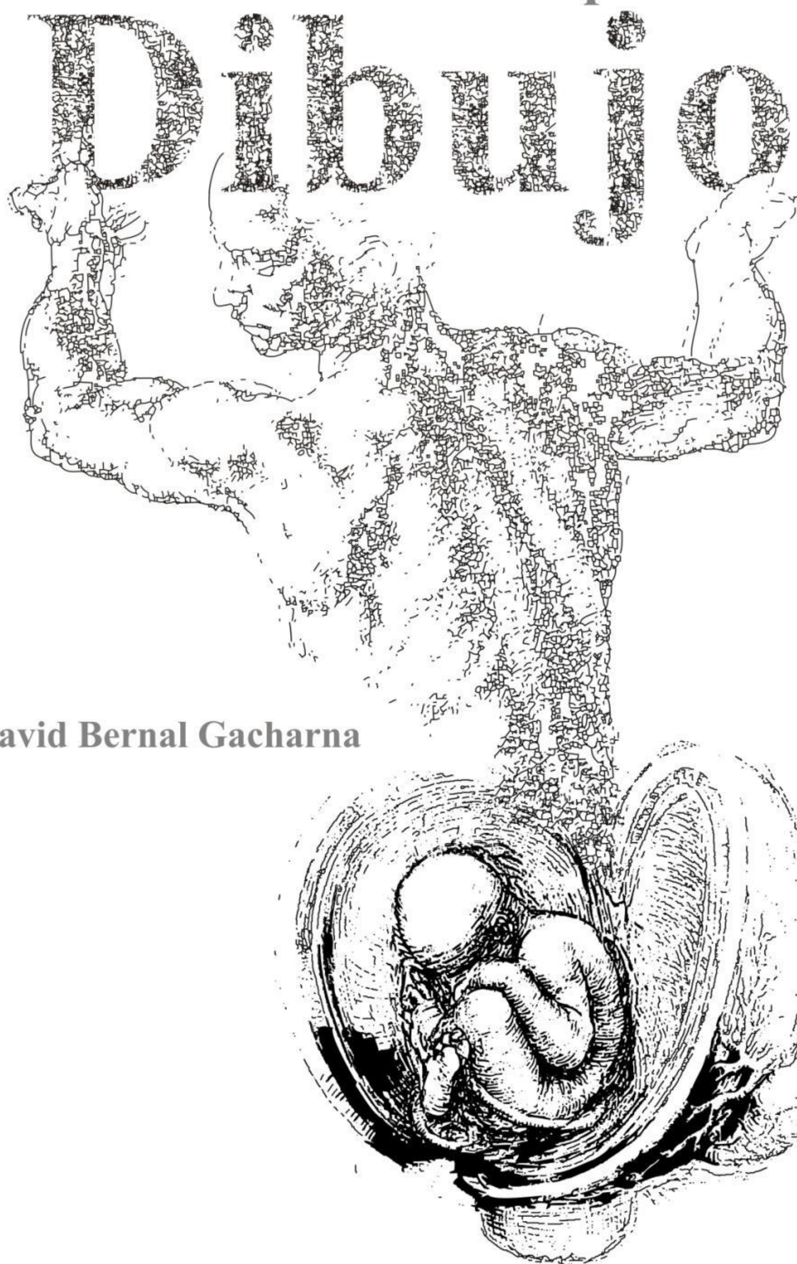
Genealogía de la palabra Dibujo



Omar David Bernal Gacharna

Omar David
BERNAL

Genealogía de la palabra Dibujo

…

Ensayo sobre la comprensión nominativa del dibujo - siglo XIII al siglo XIX

Titulo:
Genealogía de la palabra Dibujo

Autor:
Omar David Bernal Gacharna

> "Este ensayo está dirigido a los estudiantes de artes, diseño y comunicación, que desean ampliar aún más sus estudios en historia del arte y el diseño."

El hecho de que este trabajo tenga que ver con el concepto de *genealogía* es la muestra irrefutable del compromiso de hacer trascender la idea de toda una familia, de toda una generación y de toda una historia, que consagra su existencia a la humilde idea del *buen hacer, el hacerlo con pasión, el hacerlo con amor*. A ellos, a mi abuelo Hernando Gacharna, a mi padre y a mi madre y por sobre todo a mis raíces dedico *Genealogía de la palabra dibujo.* Su entrega visceral a sus labores, a sus actividades, a sus tareas, en este mundo caótico y acelerado, permiten conservar el pasado que se carga, no sólo en los objetos, sino también en las ideas; *el pasado es siempre lo que eres*.

Bogotá, 21 de agosto de 2012

Contenido

Prologo

"De nobis ipsis silemus."
[De nosotros mismos callemos]

Cada cosa que se halla en el espacio deviene de un sin número de partes que le conforman históricamente; tal construcción ontológica corresponde a una transición de tradición histórica (Gadamer, 1962) que permite entender la existencia de las cosas en la actualidad. El dibujo aunque no corresponde al mundo de las cosas sino de las prácticas humanas, no es ajeno a esta concepción. Para hablar de él es necesario reconocer que detrás de la palabra que lo nomina, existe una larga tradición histórica que le conforma actualmente como lo que es. Tal tradición deviene de la transición semántica y gramatical que cada época da al término, la cual aplicó de una manera u otra a un determinado arte u oficio. Estos usos y aplicaciones del dibujo se hallan en la comprensión actual del término, en donde de manera implícita y silenciosa permanecen ahí latentes para luego ser descubiertas. Sin embargo para que esto ocurra, es necesario abrir el espectro semántico y significativo que se tiene del dibujo, al comprender que el carácter grafico no es precisamente el límite que determina su significación, sino un fenómeno producto de su comprensión. Tal amplitud significativa del dibujo tiene cómo principio la pregunta ¿qué es dibujo? Esta no sólo remite a una búsqueda completa sobre su significación y definición, sino que lo es también en la comprensión lingüística y filosófica que puede hallarse propiamente en el término; por eso la pregunta de ¿qué es dibujo? remite a su vez a la inquietud sobre su nominación ¿A qué se llama dibujo? Si el término deviene ontológica y etimológicamente de otras palabras ¿Qué sucede cuando el dibujo se comprende desde otra perspectiva fuera del ámbito grafico? Si la palabra dibujo se configura a través de la transición histórica que construye ontológicamente sus usos semánticos y significativos en la actualidad ¿Cómo comprender esa transición histórica sabiendo que cada época determina de manera diferente lo que actualmente se llama dibujo?

La *destrucción histórica*, entendida en este caso como *genealogía*, remite a las raíces del término, las cuales determinan las diversas formas que adopta el dibujo a lo largo del tiempo. Esto permite comprender la construcción ontológica del término, no como una sucesión lineal en donde un término deviene de otro; la compresión genealógica allana las raíces del dibujo a partir de la simultaneidad del tiempo, en donde dos o más términos paralelos en la historia convergen en un punto tal, donde la síntesis da como origen la palabra dibujo. La historia tanto etimológica como artística del dibujo, demuestran que esta simultaneidad conforma, tanto lo gramático como lo semántico del término actual, a partir de la antigua palabra francesa *deboissier*, como de la moderna palabra italiana *designare*. Entender estas raíces supone no sólo comprender las derivaciones lingüísticas que permitieron dar origen a la palabra dibujo, sino que también lo hace sobre la comprensión de la conciencia histórica del momento en el que se dio el término. Por lo tanto para que la palabra dibujo tomara forma históricamente, fue necesario que cada época determinara el uso de este según el contexto en la que fuese aplicada.

La *Genealogía de la Palabra Dibujo* es un ensayo que comprende la *destrucción* ontológica del término en el ámbito histórico, como apertura del campo del dibujo en base a su reflexión y construcción histórico-filosófica. El dibujo, al igual que otras palabras, al someterse al carácter del análisis, deviene de ellas un mundo histórico que no sólo basa su estudio en la etimología, sino que a su vez amplia el estudio a otros campos como el filosófico. En este aspecto la palabra dibujo contiene la una gran variedad de prácticas y pensamientos que han de comprenderse apenas se analizan. En su nominación y en su práctica el dibujo es a su vez una forma de pensar y de concebir el espacio que comprende las cosas que están a nuestro alrededor, incluyendo la forma en que concebimos el universo. Ya algunos teóricos advierten esta concepción filosófica del dibujo, entre los cuales se encuentra Immanuel Kant, el cual afirma que el dibujo es en esencia “el objeto del juicio de gusto puro” [Critica de la Razón Pura]. El colombiano Absalón Avellaneda señala esta misma noción al afirmar que “Lo característico del dibujo significativo es que se piensa con él” [Elementos conceptuales del dibujo artístico]. No obstante para

poder llegar a tal punto de concebir al dibujo en su amplitud filosófica y significativa, es necesario primero comprender histórica y ontológicamente a que nos referimos con el término desde la apertura de sus posibilidades de elaboración, tanto para el ámbito artístico como el filosófico.

Este ensayo por lo tanto comprende las raíces de la palabra dibujo, analizando primero la historia gramatical del término en la edad media a través de la xilografía, para luego comprenderlo en el uso que se le dio en la época del renacimiento. Estas raíces históricas del término convergen en la conformación del ámbito académico y disciplinar del dibujo durante el siglo XVII y XVIII en donde la palabra dibujo permitió su positividad como campo disciplinar, pues al conformarse la palabra dibujo a lo largo del tiempo en sus más cercanas similitudes lingüísticas, constituyo a su vez una disciplina propia que establecería para sí unas leyes y normas. A través de este conocimiento formal y conforme al paso de los siglos, el dibujo fundó una tradición de su hacer, el cual se dio en el marco de la educación y pedagogía del mismo. Con la conformación disciplinar, los primeros artistas como Verrochio o Vasari dieron forma en un principio a lo *ateliers* para luego en el siglo XVII fundar la primera *academia del disegno.* Más tarde los franceses adoptaron este mismo sistema de educación artística, fundando con ello las *academias dil dissen* [dibujo]. Incluso en Colombia durante el siglo XVIII las primeras academias de arte correspondieron específicamente a las *artes del dibujo.* Esto demuestra que la *genealogía de la palabra dibujo* contiene implícitamente la historia de su reflexión pedagógica. Por lo tanto este ensayo no sólo trata del origen del término, ya que lo es también en su carácter significativo aplicado a su propia comprensión histórica en el ámbito pedagógico.

La búsqueda genealógica trae consigo otras formas de ver las cosas en sus raíces, ampliado el campo de estas para dar origen a un mundo nuevo de ideas. Esa amplitud en base a la *destrucción histórica* es lo que posibilita la creación y construcción de nuevas ideas que amplían la ya endurecida historia del dibujo. Esta ha llegado a nosotros en su forma más enquistada y aburrida, debido al poco intereses que prestan a su estudio, quienes se autodenominan conocedores del ámbito y que amparados en su condición académica

se hacen llamar a sí mismos teóricos y a su vez dibujantes; lo único que les resta es aferrarse a un edificio que ellos mismos inútilmente han sostenido, el cual, por carecer de fundamentos suficientes, hacen de su base una plataforma endeble la cual de apoco se derrumbara en su propio mundo egocéntrico. Su estéril forma de ver el dibujo en la enquistada historia que les llega, y que aceptan sin la menor duda de su credibilidad, sólo da pie para afirmar que dentro de ellos existen puros prejuicios y *pseudos*. “Los desiertos están creciendo. Peligroso aquel que alberga desiertos” [Nietzsche]

Omar David Bernal Gacharna; 22 de Marzo de 2012

1. Introducción

1.1 La idea

El dibujo constituye una de las prácticas humanas más antiguas de las cuales se tiene conocimiento. La historia del campo se remite, como menciona José Parramón, desde la era paleolítica con las primeras representaciones realizadas en la prehistoria; sin embargo sólo hasta el siglo XIII es que puede hallarse los indicios de una nominación clara con respecto a esta práctica. Es con la Edad Media y el Renacimiento que la palabra dibujo toma su forma moderna; designa para ella ciertas características que permiten reconocer tanto la práctica de dibujar, como lo qué es en sí un dibujo. Sin embargo ¿Comprendemos el por qué adopta el dibujo esta palabra? y ¿Qué implica para ella ser llamada como tal? Se da por hecho que la palabra dibujo designa ciertas imágenes graficas que son reconocidas bajo unas determinadas características. Al dibujo se le asocia comúnmente con la representación, la delineación, el color, el sombreado e incluso la pintura. Sin embargo actualmente es imposible definir qué es el dibujo, ya que el uso del término designa una multiplicidad de prácticas que convergen en esta palabra. Esto es evidente para Gómez Molina al mencionar que: “El dibujo es una de esas palabras que sobrepasan el discurso artístico, para instalarse en un marco más amplio de referencias (…) Es este valor excesivo es el que proporciona al término (…) la dificultad de su comprensión” (Gómez Molina, 2001) Por lo tanto se abandona la idea de hallar una definición universal de lo qué es dibujo, asumiendo que tampoco es un estado del arte sobre este. En base a la comprensión histórica y ontológica de la palabra dibujo, este ensayo tiene como objetivo comprender genealógicamente la palabra dibujo, desde el ámbito etimológico y ontológico, para interpretar su poder-ser. Con esto se pretende contextualizar, y a su vez explicar el origen y el desarrollo histórico del dibujo en su carácter nominativo, desde el siglo XIV hasta el siglo XVIII cuando la palabra dibujo tomo forma como término moderno; todo esto en

base a un "dar" sentido a lo que el dibujo se merece como término en sí.

Se comprende qué es el dibujo, a partir de su uso cotidiano; tanto en la práctica lingüística, como en su aplicación gráfica. No obstante su carácter nominativo no es claro, ya que el estudio ontológico del dibujo se ha centrado sobre la práctica en sí, y no en la forma nominativa que se la ha dado. El hecho de que se use de una determinada manera la palabra dibujo, remite a la comprensión ontológica que está implícita en su nominación, pues para hablar de dibujo es necesario remitirse a la palabra que lo nomina. Por lo tanto si se refiere a lo qué es dibujo y se supone comprender lo que ello es ¿Por qué lo llamamos dibujo y no de otra forma? ¿Qué conforma históricamente a la palabra dibujo? Como posibilidad de comprensión, el análisis a la palabra dibujo permite hallar, como afirma Heidegger, "el poder-ser" de lo que el dibujo es, en base a las raíces genealógicas que allí se encuentren.

Estudiar ontológicamente la palabra dibujo supone la tarea de comprender aquellas partes que componen al término; tal y como lo entiende Heidegger, tal tarea de comprensión e interpretación ontológica se desarrolla, en este caso, a partir del concepto de *destrucción*[1]. La primera de esas partes que emergen luego de destruir el término, remite a la estructura gramatical que lo compone, y la segunda es su remisión semántica. La gramática se encarga de construir signos que permiten señalar a través de las palabras, los conceptos y las ideas. La semántica se refiere al significado, o sea a la construcción de signos (Eco, 1973) que permiten articular la palabra con la significación del objeto señalado. Un ejemplo de ello es la palabra "trípode", la cual remite a algo que tiene tres [tri] patas [pode]. Tal significación expresa, a través de la gramática lo que compone a la palabra tri-pode; un objeto que tiene tres patas el cual remite al soporte de una cámara

---

[1] Aunque muchas veces se le llama de-construcción, tal término se encuentra en la traducción de Jorge Eduardo Rivera (2001) de Ser y Tiempo como *destrucción*. El término se entiende en Heidegger y se aplica en este caso a este ensayo como la *destrucción* en base al análisis de las partes que conforman el ente que se acusa. La *destrucción* no es un aniquilamiento del término ni una negación del mismo; es la posibilidad de interpretar su poder-ser en base a las partes que históricamente lo conforman en su ontología, para así lograr a través de estas partes, la fluidez de sentido enquistado por causa del historicismo.

fotográfica. Algunas palabras de la lengua castellana tienen este principio gramatical, el cual señala directamente la composición del objeto o concepto al que se refieren. Sin embargo en algunos casos la gramática de una palabra difiere de su semántica; el dibujo es uno de estos.

La historia del dibujo, junto con su etimología, muestran una diversidad de formas que adopto el término antes de llegar a ser la palabra que se aplica hoy día. Cada época denomino de manera diferente al dibujo; su significación y su aplicación variaron de acuerdo a los cambios históricos que ocurrían en cada época, lo que permitió que a lo largo del tiempo, tanto la gramática como la semántica del término, no correspondiesen una con la otra. Tal bifurcación es evidente en tanto dibujo, como palabra en sí, dista de lo que propiamente puede ella decirnos: si el dibujo, por ejemplo, es representación ¿Dónde se refleja esta significación en su composición gramatical? No sucede lo mismo con la palabra delineación, pues su gramática ya asegura la idea de la línea. Por lo tanto el dibujo como término que bifurca su gramática y su significación, tiene implícita la historia que genero tal división la cual hoy permite ser entendido de múltiples formas siendo aplicado de diferentes maneras, sin que la gramática determine su uso.

En este sentido, a lo largo del estudio genealógico de la palabra dibujo, se puede evidenciar que son dos los términos que por su semejanza gramatical y por su similitud practica, remiten a lo que puede llamarse como sus ancestros terminológicos.[2] Por un lado está el término francés antiguo *deboissier* el cual atribuye la filología clásica como la raíz etimológica de la palabra dibujo, que durante la edad media se entendió como la acción de "tallar la madera" ¿Por qué la filología afirma que este término es la raíz de la palabra dibujo, si su significado es muy distinto al actual? Puede que gramaticalmente el término *deboissier* tuviese semejanzas con la palabra dibujo, ya que etimológicamente tanto *deboissier* como

---

[2] Llamo *ancestros* a estos términos porque son términos que parecen ser similares, tanto en lo gramatical como en lo semántico a la palabra dibujo. Sin embargo no son propiamente la palabra dibujo ya que cada época entendió estos términos según su composición gramatical, lo que los hace en sí términos individuales que no obedecían a la actividad de dibujar actual.

dibujar comparten la partícula gramatical "boj" (del cual se deriva *buj* y *boiss*) pero lejos están estos dos de tener similitudes semánticas. Por lo tanto, si gramaticalmente son similares, ¿Por qué semánticamente son distintas? ¿Cuál es la relación que existe entre estas dos palabras más allá de la gramática?

Por otro lado está el término *designare*, el cual algunos teóricos como Benito Blas señalan como el origen conceptual y disciplinar del dibujo en el renacimiento italiano. Para la filología el *designare* difiere mucho de dibujo, pues el compuesto gramatical de este término es *signum,* que junto con el prefijo "de", componen el sustantivo *disegno* el cual se pronuncia en castellano como *diseño*. Etimológicamente el término *designare* no tiene relación con el término dibujo, y mucho menos con el *deboissier*. Pero si el *designare* es usado en la teoría para llamar dibujo a aquello que nominativamente se llamaba diseño en la época del renacimiento italiano ¿Por qué se habla del origen del dibujo moderno en aquella época?

Tanto el *deboissier* como el *designare*, según la literatura, son los términos que se aproximan a las raíces gramaticales y semánticas de la palabra dibujo. Sus distintas formas de remitirse a unos determinados oficios, constituyen el origen de la palabra dibujo actual, teniendo en cuenta que estos dos términos históricamente no fueron sucesivos sino simultáneos. Con esto se advierte que el estudio genealógico de la palabra dibujo supone un análisis histórico a estos dos términos desde el carácter de la simultaneidad.

El concepto de *destrucción* que propone Heidegger, aplica en este caso al método genealógico, el cual destruye la tradición histórica de la palabra dibujo, tanto gramatical como semánticamente, "La comprensión [ontológica] hunde sus raíces en las posibilidades de su elaboración" (Heidegger, 1926). Por lo tanto la destrucción de la tradición analiza la aporía existente de la palabra dibujo, tanto en el desarrollo gramatical como en el desarrollo semántico. La genealogía surge como la búsqueda de sentido a partir de las raíces gramaticales y semánticas de la palabra dibujo, en relación a la complejidad de su significación actual. Por lo tanto el objetivo de comprender genealógicamente la palabra dibujo, desde el ámbito etimológico y ontológico, tiene como alcance el ampliar el conocimiento histórico del dibujo desde una perspectiva

hermenéutica e histórica en relación al campo disciplinar de las artes visuales. Tal propósito necesita de una comprensión teórica que permita articular el sentido etimológico y ontológico de la palabra dibujo con su carácter práctico. Esto significa que la reflexión sobre el carácter nominativo tiene por un lado, el *enfoque hermenéutico* el cual comprende el carácter ontológico y etimológico en la posibilidad de elaboración del término a lo largo del tiempo, para una interpretación que de sentido a la palabra dibujo. La práctica del dibujo en sí constituye su *enfoque disciplinar*, el cual se encarga de establecer la utilidad que tuvo el dibujo en cada época, construyendo para el ámbito, a lo largo del tiempo, una disciplina.

1.2 Enfoque Hermenéutico

La comprensión genealógica de la palabra dibujo supone el análisis y la reflexión sobre el sentido histórico que carga la palabra. Esto se da en la hermenéutica ya que este ensayo remite a una búsqueda de sentido ontológico en base a la comprensión histórica. Comprender en este caso significa: la construcción de sentido a partir de la "posibilidad" de interpretar el conocimiento dado (Heidegger,1926) La destrucción de la palabra desde el método genealógico propone una búsqueda de sentido, tanto etimológico, ontológico e histórico desde la posibilidad de comprender genealógicamente la complejidad del uso y significación de la palabra dibujo en la actualidad; genealogía que plantea dos categorías, las cuales comprenden tanto la construcción histórica gramatical [etimología], como la construcción semántica y disciplinar del dibujo [ontología]. Por un lado la etimología, entendida como la construcción histórica gramatical de las palabras, tal y como Guido Gómez de Silva lo expresa: "La etimología es la historia de las palabras, y como las palabras representan cosas, es con frecuencia la historia de las cosas, y por tanto de la civilización" (Gómez de Silva, 2003) Esta permite hallar en las palabras el universo gramatical de lo que están hechas, en base su construcción histórica. Para comprender esto es necesario relacionar los cambios gramaticales de una palabra a lo largo del tiempo, de acuerdo al contexto histórico de cada época.

Los cambios lingüísticos y gramaticales de una palabra, como lo es *dibujo*, pueden deberse a hechos o acontecimiento históricos que por su importancia hayan cambiado la forma de pensar y representar el mundo en determinado momento. La composición gramatical al igual que su significación y su utilidad reflejan la conciencia histórica de cada época. En la etimología de la palabra dibujo no sólo se hallan las derivaciones terminológicas que se dan en la transición de la palabra *deboissier* a la palabra actual dibujo. Dentro de ellas se haya la conciencia histórica[3] que les dio forma y significación, al igual que su uso en determinada época (algo que la etimología deja de lado, pues su tarea más especifica es la historia de las palabras, y no del contexto histórico en el que se ubican).

No obstante uno de los problemas que tiene la etimología es que la historia de cada palabra representa una sucesión lineal del tiempo (Kant, 1781) Tal concepción se ve reflejada en esta ciencia a través de los cambios sucesivos de un término a otro, lo que supone que una palabra engendra otra, y así sucesivamente. Esto es admisible en lo que atañe a la gramática de las palabras, sin embargo hay algunos casos en los que dos términos coinciden en la semántica desarrollándose simultáneamente. Para el origen de la palabra dibujo no es admisible que haya una sola línea, pues en lo que se refiere a la semántica son dos los términos que la constituyen históricamente. El francés antiguo *deboissier* y el italiano moderno *designare* son dos palabras que paralelamente se usaron como referencia al dibujo entre la edad media y el renacimiento. Por lo tanto, aunque la genealogía de la palabra dibujo supone la investigación etimológica, no se debe confundir esta genealogía como una única línea de origen, pues la simultaneidad terminológica permite entender que dos términos paralelos constituyen lo que hoy es una sola palabra. En este caso la etimología es una categoría investigativa que permite hallar en los datos más específicos, la relación entre los cambios gramaticales y significativos de los términos que constituyen a la palabra dibujo, a través de los contextos históricos que le configuraron. No hay que olvidar que la tarea más próxima y más importante, en este caso, es la comprensión histórica de lo que llama

---

[3] Por conciencia histórica se entiende: la capacidad de comprender epistemológicamente una determinada época. (Gadamer, 1986)

Heidegger, el poder-ser, que para este ensayo es del dibujo (posibilidad de comprensión ontológica del dibujo en base a su análisis histórico). La etimología como categoría histórica, sirve a la ontología, entendida como la comprensión del poder-ser del dibujo a partir de su desarrollo histórico. Categoría que establece el juicio nominativo y semántico de la palabra dibujo, en relación a las posibilidades de elaboración que cada época dio al término y que posibilitan su comprensión significativa en la actualidad.

Comprender la palabra dibujo desde la etimología y la ontología permite al método genealógico proyectar la búsqueda a un poder-ser de la palabra a través del tiempo. Posibilidad que refleja el sentimiento de Gómez Molina por "recuperar nuevamente para el aprendizaje del arte el *nombre del dibujo*" el cual se basa en la "búsqueda de sentido", proyectando "su modernidad y como Schelemmer, reclamando a los nuevos medios, a la fotografía, al programa de ordenador, la fascinación de su novedad." (Molina, 2001) Compresión nominativa del dibujo que se advierte incluso desde la etimología que hace Palomino en el siglo XVIII al término desde la palabra *dibuxo*. (Molina, 2001)

El paradigma hermenéutico de mediados del siglo XX y que sigue vigente con gran fuerza a principios del siglo XXI, permite comprender el dibujo de una manera más completa. Interpretando su nominación se llegara más a fondo a su carácter factico, tanto en dominio práctico, como en el dominio teórico. Con esto se buscar desarraigar la idea de que el dibujo es una simple práctica grafica que se ejecuta con la mano; ampliado el término mediante la interpretación se comprenderá que el dibujo es un fenómeno producto de la artificiosidad del intelecto humano por conocer, comprender y representar el mundo.

1.3 Enfoque disciplinar

El dibujo constituye una práctica humana que es llamada bajo cierta nominación, lo que supone que, sí en la actualidad la llamamos dibujo, es porque el hombre se ha encargado de construir un conocimiento entorno a este, de tal forma que, a lo largo del tiempo, se ha transmitido de una generación a otra. Por lo tanto el

dibujo desde su enunciación constituye conocimiento que a través de la historia ha sido formalizado como una disciplina, la cual establece una teoría del campo que da forma a unos métodos y estrategias propios de su enseñanza. La comprensión nominativa del dibujo a través de la genealogía no sólo centra su estudio en el origen de la palabra, sino que también lo hace en el ámbito del conocimiento. Autores como Tatarkiewicz, comprenden que, tras la construcción de la palabra dibujo a partir del *designare*, se halla a su vez la construcción disciplinar de las Artes Visuales. De igual modo sucede con Tomas Larraya para quien el término *deboissier* permito fundar lo que es el arte de la xilografía. Para Charles Blanc la palabra dibujo conforma lo que él llama *Las gramáticas de las artes del dibujo* las cuales constituirían las artes plásticas modernas. Por lo tanto el estudio del origen de la palabra, no sólo lo hace en su nominación, sino que lo es también en relación al estudio histórico de las Artes Visuales en la época moderna.

Ya sea que la palabra en sus inicios haya dado forma a una determinada disciplina, como lo es en el caso de las *artes del disegno,* o que en otros casos establece un determinado arte como en el caso de la xilografía, el origen nominativo del dibujo permite a este ensayo establecer la relación entre la palabra dibujo y el campo disciplinar del arte en la compresión histórica. Por lo tanto la *genealogía de la palabra dibujo* es a su vez el estudio sobre el origen disciplinar de las artes visuales a través del desarrollo nominativo del dibujo. Esto queda claro a través de los autores que remiten a la genealogía del campo del arte como Tatarkiewicz, en su obra *Historia de seis ideas;* en Juan José Gómez Molina en *Las lecciones del dibujo* y *El manual del dibujo;* en Tomás Larraya con *La historia de la Xilografía,* y no menos importante Sussan Lambert con su obra *El dibujo, técnica y utilidad.* Todos ellos permiten entender el inicio de la palabra y la disciplina del dibujo en el campo del arte. Sus investigaciones se enfocan en el concepto de *origen,* desde la reflexión tanto artística como filosófica. Permiten ver al dibujo como una práctica humana que es sometida a la disciplina en tanto ella misma genera unas formas de ser enseñada; ya sea que la disciplina sea oculta como en el caso de la xilografía en la edad media, o que se formalice como en las *artes del disegno* en el

renacimiento, desde que existió una palabra para el dibujo, las artes visuales se han constituido a su ves como disciplina.

1.4 Plan de trabajo

La genealogía de la palabra dibujo por lo tanto divide su estudio en cuatro partes:

La primera se refiere a la destrucción gramatical de la palabra dibujo, la cual comprende silaba por silaba la composición significante y significativa del término. Con esto se analizara la definición que dan los dos diccionarios más importantes de la lengua castellana para hallar los verbos y sustantivos que atraviesan sus significados y así comprender la relación semántica que guarda el dibujo con su historia.

La segunda parte hace referencia a la interpretación histórica de la configuración gramatical de la palabra dibujo, a través de la línea genealógica que ha establecido la etimología para afirmar que *deboissier* es la raíz de la palabra dibujo. Este capítulo se comprende como *La historia gramatical* la cual contextualizara históricamente la etimología en la época del Medioevo, en donde según Joan Corominas surge la palabra dibujo como actividad de tallar en madera. El ejercicio etimológico que atraviesa esa época, hasta mediados del renacimiento, establecerá los cambios gramaticales del término, y a su vez comprenderá el olvido semántico primigenio que sufrió el término en esta transición. Todo esto a través de la *Historia de la Xilografía* del autor español Tomás Larraya quien permite entender el origen practico del término; sus usos y sus aplicaciones al campo del arte y especialmente a la xilografía.

La tercera parte tiene como propósito la comprensión histórica del uso semántico de la palabra dibujo en la remisión de la época renacentista italiana a través del término *designare* y su implicancia en la modernidad. Con ello se entenderá los principales motivos por los cuales llamamos dibujo a lo que inicialmente se llamo *designare*. La comprensión histórica y literaria permitirá dar luz sobre la remisión teórica que se le da al dibujo en su carácter nominativo en el renacimiento italiano, en cuyo caso pareciera ser de vital importancia el dibujo en aquella época para la historia del arte.

La cuarta y última parte determina la construcción disciplinar y académica del dibujo; en este se analizará que, a través de la comprensión de esta palabra, en la época manierista, la concepción de norma dio paso a la subjetividad ya que la aprehensión construyo un lenguaje académico que hoy es considerado como *canon*. Esto a su vez conllevara al estudio de la ruptura académica del dibujo artístico en el siglo XIX, el cual da origen a la crisis semántica y significativa del dibujo en la actualidad.

2. Gramática y semántica

Según lo afirma Sussan Lambert, "No es sorprendente que diversos grupos a lo largo de distintos periodos hayan entendido el término [dibujo] de diferentes maneras desde el Renacimiento" (Lambert, 1985) Para esta autora la búsqueda, en este caso genealógica de la palabra dibujo, remite al renacimiento, que en cuyo caso resulta estar relacionada con la palabra *designare*. ¿Es este término la raíz etimológica de la palabra dibujo? Si se busca con detenimiento se encontrara que para Juan Ricardo Rey, Sussan Lambert y Benito Blas es así, pues cada uno de estos autores sitúa de alguna forma la etimología del dibujo desde el italiano *designare*. Juan Ricardo Rey en su trabajo investigativo *El dibujo en Colombia entre 1970 a 1986* se apoya en *El Diccionario Del Dibujo Y La Estampa* del español Benito Blas para señalar el origen etimológico de la palabra dibujo, que a su vez Sussan Lambert lo identifica de esta manera:

> "(..) en el que la palabra *disegno* significaba dibujo no sólo como una técnica distinta de la de colorear sino también como la idea creativa visible en un boceto preliminar." (Lambert, 1985)

Tras estas posibles etimologías del dibujo desde el renacimiento, existe por otro lado la formalidad del campo etimológico propia de la ciencia filológica. Según Joan Corominas la raíz etimológica de dibujo se halla en la antigua palabra francesa *Deboissier*, término que según documenta este autor, ya existía en la edad media; por lo que el problema de definir cuál es realmente el origen de la palabra dibujo, se traduce en la tarea de comprender a qué se refiere el término según su contexto. Si se parte de la idea de que el inicio de la etimología del dibujo está en la palabra *designare* y de que en relación al cambio lingüístico del italiano al español, *designare* se pronunciara *desiñare*, *entonces* el termino italiano tendría más relación con el diseño que con el dibujo. Lo que Corominas expresa es que el término *Deboissier* tiene más semejanza con la palabra dibujo, pues *Bois* en catalán es interpretado como *box*, que

propiamente puede pronunciarse como *boj* (partícula de la palabra di-bujo); argumento que le sirve a Corominas para atribuir la raíz etimológica al termino *Deboissier*.

Para Fernando Uhía, teórico colombiano del dibujo, la distinción etimológica del término, tanto de *Deboissier* como de *designare* es clara:

> "El diccionario virtual de la Real Academia Española, le da orígenes lingüísticos distintos a las palabras dibujo y diseño; del francés *deboissier* al dibujo y del italiano *designare* al diseño." (Uhía, 2007)

De esta manera queda comprendido el origen etimológico de dibujo y diseño a partir del enunciado de Uhía; sin embargo queda por resolver la pregunta del por qué la palabra dibujo deviene de *Deboissier*, aun sabiendo que las remisiones etimológicas de algunos teóricos como Lambert son con respecto al italiano *designare* ¿Por qué estos autores llaman dibujo a lo que posiblemente se llamo en el renacimiento italiano diseño? En el italiano contemporáneo, dibujo y diseño se entienden bajo el término *disegno*. En francés se entiende de igual forma, bajo el término *dissen.* Sin embargo en el español la diferencia es notoria; tanto la Real Academia de la Lengua Española (R.A.E.) como el diccionario Larousse, distinguen dibujo y diseño como dos palabras gramaticalmente diferentes, pero semánticamente relacionadas. Para el teórico y artista Fernando Uhía la semántica de dibujo y diseño parece coincidir en un sólo verbo: "Pero en la sección semántica el diccionario coincide en asignarle un verbo común a ambas; delinear" (Uhía, 2007) De la definición de la R.A.E. y teniendo en cuenta la posible relación de dibujo y diseño a partir del verbo delinear que propone Uhía, se ha construido la Tabla 1 para entender por qué dibujo y diseño son términos distintos en la gramática, similares en la semántica y relacionados estrechamente en el verbo delinear:

Diccionario / Palabra	**R.A.E.**	**LAROUSSE**	**Palabras en común**
Dibujo	Proporción que debe tener en sus partes y medidas la figura del objeto que se dibuja o pinta.	Porción que debe tener en sus partes y medidas la figuras del objeto que se dibuja o se pinta.	Porción Medidas Figura Objeto Pinta [pintura]
	Delineación, figura o imagen ejecutada en claro y oscuro, que toma nombre del material con que se hace	En una pintura, delineación, figura o imagen general consideradas independientemente del colorido	Delineación
Diseño	Concepción original de un objeto u obra destinados a la producción en serie.	Descripción o bosquejo de alguna cosa, hecho por palabras.	Concepción/descripción
	Traza o delineación de un edificio o de una figura	Traza, delineación de un edificio o de una figura.	Trazar Delineación
Delinear	Trazar las líneas de una figura	Trazar, dibujar una cosa	Traza, Trazar

[Tabla 1]

En la primera definición que nos proporciona la R.A.E. como la Larousse, los sustantivos con los que inician las definiciones de dibujo y diseño coinciden en el término “Porción”; más adelante se nota en esta misma definición la categoría “medida”, por lo que puede diferirse que existe en estas dos la preocupación por medir las partes o porciones de las cosas que se dibujan. En la segunda definición la palabra puede englobarse en la categoría *delineación*. Las definiciones tanto de la R.A.E. como la de Larousse comparten el mismo verbo para definir *delinear* que en este caso se trata de *trazar*. Este verbo tiene la misma significación en los dos diccionarios: Tirar las líneas de un plano, dibujo etc. Por trazado se entiende: la representación por medio de líneas en un plano. Así que la línea constituye en esencia la definición de dibujo como la de

diseño, sabiendo que las dos palabras tienen orígenes distintos. ¿Qué tiene que ver la medida de una parte que se dibuja con la línea? ¿Por qué hablamos de la raíz del dibujo en el italiano renacentista *designare*, sabiendo que realmente no es esta la raíz etimológica de la palabra dibujo? lo que interesa en este caso es comprender cómo el uso de los términos *designare* y *deboissier*, en cada época, constituyeron la nominación y el uso que damos al término dibujo actualmente.

Tal búsqueda puede traducirse en el rastreo gramatical y semántico de la palabra dibujo, pues esto permitirá aclarar, en lo gramatical, la inquietud acerca de lo que representa la composición de la palabra dibujo, y en lo semántico, el significado general que se le da a este término. Lo primero es el campo gramatical del sustantivo dibujo, entendido esté, como la destrucción semiótica de la palabra a través de la etimología. El segundo se refiere al campo conceptual que, aunque puede remitir a la etimología, su objetivo se basa en la búsqueda que permitirá entender por qué el ejercicio del *designare* impregno el concepto de dibujo, no en lo gramatical, sino en lo significativo - en el "cómo se entiende el término". Para que tal búsqueda sea clara, es necesario comprender la estructura gramatical que compone la palabra dibujo, pues esto permitirá entender la partícula fundamental [*gene*] que carga la tradición etimológica del término.

La palabra dibujo tiene tres silabas [di-bu-jo]- al igual que diseño [di-se-ño] - la partícula "di" está tanto en dibujo como en diseño, prefijo que será estudiado más adelante (véase pág. 21) Por lo tanto el estudio de la palabra dibujo se centra en la partícula *bujo*, la cual difiere mucho de la partícula *seño* que compone al di-seño, y el cual deviene de *designare*, que a su vez es del latín *signum* (raíz etimológica de los términos de *señal* y *signo)*. Por lo que la diferencia gramatical de la palabra dibujo con respecto a diseño es completamente notoria; no existe relación etimológica entre *bujo* y *seño* en lo gramatical, pues sus orígenes son completamente distintos según la etimología ¿Por qué si semánticamente dibujo y diseño están relacionados, gramaticalmente son diferentes? ¿Dónde está la relación semántica y dónde puede hallarse tal relación en la gramática?

3. Historia gramatical

Para Joan Corominas la raíz etimológica de la palabra dibujo se halla en el siguiente enunciado: “la lengua de Occidente la voz de *deboissar* es corriente en la Edad Media, y en francés antiguo *Deboissier* se halla varias veces en el siglo XIII” (Corominas, 1960). Por lo tanto ¿Qué significa *deboissier*? La definición que comparten Corominas y Guido Gómez de Silva, de este antiguo término francés, es “labrar en madera”. Esta definición de *deboissier* puede entenderse a través de las tres silabas que contiene el término [*de-bois-sier*] que en cuyo caso puede establecerse como dos partículas gramaticales [*de-boissier*].

El prefijo “de” tiene varias connotaciones; para María Moliner el prefijo aporta las ideas de: dirección (dependencia) separación (delimitar) procedencia (deducir) y finalmente de privación (decapar) (Moliner, 2007). Según Uhía la palabra dibujo es sinónimo de *delimitar*, por lo cual sería de similar referencia a *deboissier* (lo que tendría que ver con la connotación de separación). La idea del prefijo “de” como separación, puede hallarse igualmente en la definición de Gómez de Silva: “(de) a parte, separados, quitar, separar, sin, a un lado.” (Gómez de Silva, 2003) El acto de separar como connotación del prefijo “de” va de acuerdo al acto de *limitar* que sería dar-limite-a, el cual significa para la Larousse la “línea común que divide dos objetos”, entendiendo el verbo dividir como sinónimo de separar. Bajo este argumento de la connotación significativa del prefijo “de” como separar ¿Qué se separa o se delimita en el acto de *deboissier*?

El término *Bois* es a su vez *boj* en el francés antiguo, lo que según Corominas significa “madera” (Corominas, 1960) Término que sirve hoy como genero [*Buxus*] de los arboles que pertenecen a la familia *Buxae*. Tal genero de arboles, de muy lento crecimiento y de madera muy dura, tienen como habitat la periferia del mar mediterráneo entre los Pirineos hasta el estrecho del Bósforo [Museo *de historia Botánica de Madrid*] (Se encuentra igualmente en el norte de África y en algunas partes occidentales de Asia). Según

Corominas el hecho de que *boj* remita a madera, se debe a que el entallado consiste justamente "en sacar una parte de este material [madera] ahondándolo con una gubia o utensilio análogo" (Corominas, 1960). La relación semántica de boj con la "madera" puede hallarse en el acto de "tallar la madera", relación que se estableció en la época medieval a través del arte de la xilografía.

3.1 Contexto histórico del origen gramatical

Hasta la edad media todas las reproducciones de dibujos o pinturas, al igual que textos escritos, debían realizarse mediante la *manus*. Ella constituía para el *calígrafo* o *manuscriptor* su instrumento más eficaz a la hora de reproducir un texto, aun cuando la pluma o el pincel mediaran en ese proceso. Los libros de San Agustín, de San Ambrosio y especialmente la Biblia, tenían que ser reproducidos mediante la transcripción manuscrita, proceso que se daba en bibliotecas o centros religiosos de copiado a manuscripción llamados abadías. En el filme de Jean-Jacques Annaud, *El Nombre De La Rosa* del autor italiano Umberto Eco, los monjes fallecían debido al veneno que impregnaban en los textos que transcribían, lo que permite entender que la labor manuscrita era una vocación en sí misma, al punto en el que se llego, en la época medieval, a mitificar este oficio. El texto de Eco señala la escritura de los monjes en las abadías italianas: "Fueron sólo los monjes de la Hibernia quienes en sus monasterios escribieron y leyeron, leyeron y escribieron, e iluminaron" (Eco, 1979) La transcripción manuscrita llevada a cabo en la edad media era una tarea dispendiosa, de gran tiempo y esfuerzo. Sin embargo este tipo de reproducción de libros permitió asombrosos manuscritos considerados hoy día como autenticas obras de arte, tal y como lo es el *Codex Gigas* realizado aproximadamente en el año de 1230.

La transcripción manuscrita en el Medioevo consistía en transcribir las obras más elementales que constituirían el cristianismo primitivo. Obras de Aristóteles, de San Agustín, de San Ambrosio, y fundamentalmente la Biblia, eran los libros que los monjes en las abadías tenían que transcribir mediante la pluma o el pincel. Muchos de ellos acostumbrados a esta tarea, redactaban y

enseñaban a sus amanuenses, complejas recetas de escritura tales como la preparación de la tinta, la geometría para cada letra e incluso el papel que se debía utilizar. Sistema que produjo lo que hoy conocemos como tipografía Gótica, tipo de letra muy elaborada adornada de flores y bastones que dio origen al arte de la caligrafía. (Menguan, 2007)

Este sistema de producción de libros, ampliamente difundido en las abadías de Francia, Alemania y Norte de Italia tuvo su declive cerca del siglo XV, con los "tipos móviles"; sistema mecánico de reproducción de libros desarrollado por Johannes Gutenberg en 1452. Sin embargo esta mecanización de producción bibliográfica tuvo sus orígenes en el grabado en madera, en lo que se conoce hoy día como xilografía; tipo de arte que para el siglo XIV ya era ampliamente conocido, y señalado implícitamente por Corominas como "entallado" en madera que "consiste justamente en sacar una parte de este material". ¿Por qué se paso de la *manus* al grabado? En la historia de la xilografía, Tomás Larraya señala un apartado de Esteven Botey, autor del siglo XVI que documento el inicio de la xilografía en Europa, y quien da indicios acerca de este cambio. La cita reza de la siguiente forma:

> "Pero como la repetición de las copias por este procedimiento [el manuscrito] era insuficiente, dada la insaciable necesidad que de saber se sentía, y la industria, siempre dispuesta, avizoraba el interés crematístico del aumento de producción posible, surgió el ingenio dando paso al facsímil, que por medio de un clisé grabado sigilosamente comenzó imitando las letras capitúlales en madera e imprimiéndolas luego, adornándolas e iluminándolas después con labores de engaña ojo, siguió desarrollando la actividad xilográfica con acertadas simulaciones a toda página que, impresa, pasaba como manuscrita." (Larraya, 1979)

Lo que afirma Botey, citado por Larraya, es que la xilografía se dio en aquel periodo en la "insaciable necesidad que de saber se sentía" lo que condujo a una imitación del proceso de la caligrafía. ¿A qué se refiere a Botey con la afirmación "insaciable necesidad que de saber se sentía"? ¿Qué fomentaba tal necesidad en la edad media? La idea más común que se tiene con respecto a esta época, es que luego de caído el imperio romano, el cristianismo encerró el

conocimiento en las abadías y los monasterios, lo que condujo a un atraso de la producción literaria. Esto pudo deberse a que el cristianismo primitivo buscaba una base teórica firme en donde asentar su creencia, para así edificar su iglesia y con ello expandirla a toda Europa. El fundamento teórico permitiría que la iglesia primitiva basara su verdad, en la época medieval, relacionándola con las creencias del ya disuelto imperio romano; por lo que la idea del cristianismo primitivo era asentar su iglesia sobre el antiguo imperio que servía aun como bastión político. Aunque el congreso de Nicea [Constantinopla] sucedió en el 325, fue hasta el siglo IX cuando la iglesia se empeño en expandirse a través de la cruzadas, más allá de las fronteras del caído impero (fenómeno religioso que sucedió doscientos años luego de la fundación de la religión Musulmana en Arabia Saudita en el año 632 d.c. por Mahoma) lo que dio como origen al movimiento cruzado el cual sumió en múltiples guerras a Europa oriental, a la actual Israel y la península ibérica. Sin embargo de no ser por estas batallas, no se hubiese hecho intercambio intelectual y comercial, por lo que los conflictos entre musulmanes y cristianos trajo para los dos bandos progreso tanto intelectual, lingüístico e industrial (fue con los musulmanes con que el grabado en madera llego a Europa en la edad media).

Con el advenimiento de la religión Musulmana, la iglesia Cristiana pensó en tener mayor control del conocimiento, pues esto afianzaría el poder absoluto sobre la sociedad. Esto tuvo grandes consecuencias sobre la forma de pensar en la Europa Medieval, ya que este veía la invasión árabe con gran preocupación, especialmente en tierras ibéricas. Las nacientes monarquías europeas y el poder eclesiástico necesitaban dominar sus predios para que los musulmanes no tomaran posesión de ellos. La iglesia por lo tanto radicalizo el uso del latín en todas las abadías, fuertes y reinos para que no se hablara idioma alguno que tuviese relación con el árabe. Esto, que propiamente sucede con el actual idioma inglés, hacia que el conocimiento se ciñese a un único lenguaje, lo que implicaba una única forma de pensar, totalmente cristiana condicionada por el teocentrismo europeo. No es extraño que en las abadías, los monjes enclaustrados del mundo exterior, reprodujesen con apremio las obras de los antiguos griegos, especialmente de Aristóteles, pues el cristianismo primitivo necesitaba sedimentar los

fundamentos teóricos para la edificación de su iglesia. “La cultura medieval vio en la copia de libros un efectivo sistema de evangelización y divulgación de la doctrina cristiana” (Vanegas Menguán, 2007) Lo que confirma Vanegas, es que la iglesia cristina apoyo e incentivo la reproducción literaria como sedimentación y expansión de su poder. Tales reproducciones literarias prestaban interés en las obras de los padres de la iglesia que, junto a la interminable reproducción de la Biblia, permitía fundar y sedimentar la iglesia cristiana sobre la idea del amor a Dios (*apettitus)* anunciada por San Agustín, como de su temor. Por lo tanto la afirmación de que el cristianismo encerró el conocimiento en las abadías, es consecuencia del afore de esta religión por edificar, desde lo teórico, su iglesia para luego hacerla literal; en tanto la afirmación no corresponde con un encerramiento pasivo del conocimiento; por lo contrario, el enclaustramiento en las abadías fue completamente activo, se mantuvo en movimiento y estuvo siempre constante, presto en los monjes y en sus transcripciones.

Esto fue especialmente importante en la Francia del siglo XIII, ya que varios de los órganos institucionales que constituían a la iglesia cristiana fueron trasladados a tierras Francas. Fue allí en donde se constituyeron las primeras *Universitas* luego de la fundación de la *Universita* de Bolonia en el año de 1231 (Miriam & Bernal, 2000). En el siglo XIII Francia estaba a la vanguardia de la fundación de Universidades, siendo la de París la más importante. Dos razones son las por las que Francia llego a fundar una cantidad considerable de Universidades en el siglo XIII. Según Miriam Alba Zapata y Carlos Bernal, profesores de Filosofía de la UNAD, la primera fue el “vigor intelectual de las florecientes escuelas en el siglo XII: Notre-Dame, Santa Génova y Saint Germain”. La segunda fue el “interés de los reyes y Papas que comprendieron la importancia de tener una universidad de París.” (Miriam, 2000) Este último sirvió para que el papado se trasladara de Roma a Avignon en el año de 1342 y que se estableciera durante 70 años en esta ciudad. Esto implica que entre los siglos XIII y XIV, el reino de Francia fue un punto crucial para la educación y el conocimiento, especialmente en el ámbito teológico. Fue sobre la idea de la “insaciable necesidad de saber” donde la xilografía tomo forma en

Francia ya que los intereses religiosos y políticos de la Europa Medieval, convergían en este estado.

La xilografía por lo tanto, carga consigo el nacimiento del cristianismo y la búsqueda de fundamentos teóricos que le fueran suficientes para edificar su iglesia. Un mayor aumento de la necesidad de saber implicaba por tanto más medios de reproducción bibliográfica, lo que dejaba a la *manus* relegada de este proceso al estar atada a la condición fisiológica del transcriptor. La xilografía surgió de esta manera como herramienta de reproducción literaria más eficiente y por tanto más rápida en tiempos medievales. Sin embargo lejos estaba de ser admitida en los círculos que dominaban la caligrafía manuscrita, pues tal y como lo señala Botey:

> “(…) imitando las letras capitúlales en madera e imprimiéndolas luego, adornándolas e iluminándolas después con labores de engaña ojo, siguió desarrollando la actividad xilográfica con acertadas simulaciones a toda página que, impresa, pasaba como manuscrita” (Larraya, 1979)

Lo que supone que para la edad media la xilografía no era muy bien vista por los “miniaturistas” que advertían ya en ella su suplantación laboral, y por tanto la no necesidad de su labor manuscrita; no fue extraño que en aquel periodo se alzaran voces en contra de esta reproducción mecánica de textos, en lo que puede considerarse una de los primeros alzamientos contra la industrialización de la manufactura:

> “(…) de ahí que la xilografía, mal vista por los miniaturistas, cuyas pausadas labores defraudaba, se considerase entonces como producto inferior, con ser excelso para los fastos de la inteligencia” (Larraya, 1979)

Este aire de protesta y de reacción en contra de la xilografía convirtió este arte en un oficio marginal que sólo podía realizarse en el silencio. Según lo afirma Paul Westheim “en un principio no fue ni quiso ser más que un procedimiento destinado a sustituir el trabajo de los calígrafos y dibujantes” (Westheim, 1954) por lo que la sustitución traída consigo el desempleo de los antiguos calígrafos, que no veían con buenos ojos este medio de reproducción literaria, y en el afán de valorar sus trabajos, decidieron desprestigiar al

grabado antes que aceptarlo. En este sentido la reproducción de textos sólo podía realizarse mediante la xilografía si el texto que se reproducía era pasado engañosamente como manuscrito, en lo que Botey llama “facsímil”. Esto causo que en la época Medieval, los xilógrafos más hábiles no fueran conocidos, ya que sólo en la marginalidad podían llevar a cabo su arte, que igualmente debía ser pasado como manuscrito. La pretensión de estos primeros xilógrafos era la de tener una herramienta que les permitiera reproducir con más rapidez y más eficientemente textos cristianos que la misma iglesia en aquel tiempo les incentivaba a reproducir, así se librarían de la agotable tarea de realizar la caligrafía a través de la *manus*, lo que en términos de Hannah Arendt significaba una liberación de la labor: *“*Se da por supuesto que todo útil e instrumento se diseña fundamentalmente para hacer más fácil la vida humana y menos penosa la labor del hombre”. (Arendt, 1958)

Esta forma de producción, que luego sería llamada arte, tal vez no fue aceptada en principio como reproducción legitima de textos, pero si como reproducción de iníciales de los mismos, llamados *capitales*. La letra capital es aquella que estando al principio de un texto es considerablemente más grande que las que componen toda la pagina; esto se hacía por cuestiones ornamentales ya que se trataba del capitel, que era el principio mismo del texto. Sin embargo tales ilustraciones de la letra capital tenían un objetivo más claro; ya que para la edad media muchos monjes y personas del común no sabían leer, la letra capital ilustraba el contenido del texto a través de imágenes que narraban o ejemplificaban el contenido del mismo. A este tipo de capital muy elaborada se le llamo “capital narrativa” o “ilustradora”, tipo de letra que le fue admisible su reproducción mediante xilografía pues los monjes *calígrafos* valoraban más el texto hecho a mano que las imágenes que se hacían como adorno del mismo.

Por lo tanto, la pregunta de Larraya acerca de ¿Qué se grabó primero en Europa en madera: imágenes o textos? (Larraya, 1979) demuestra “que las pruebas que se tienen apoyan nuestros deseos artísticos y colocan en primer lugar a las imágenes”. (Larraya, pág. 24) Esto pudo deberse a que los antiguos calígrafos o manuscriptores aceptaron la xilografía para la letra capital, y no para todo el texto, ya que lo que menos lleva tiempo, por más elaborado

que sea, es la letra capital. Se entiende que en principio la xilografía nace de la reproducción de imágenes y no exclusivamente de letras, imágenes que surgieron de la necesidad de los calígrafos por ilustrar el texto manuscrito o sencillamente adornarlo, pues para el siglo X, según lo documenta Lambert se realizaban: "(…) dibujos en las guardas de los libros de los manuscritos medievales que no tienen utilidad conocida y que dan la impresión de ser expresiones espontaneas de la imaginación del artista." (Lambert, 1985) La afirmación de Lambert se apoya en el manuscrito encontrado en Glastonbury en la década de los 80´s, que tiene como título "Textos diversos y Gregorio el Grande, carta pastoral" el cual data del siglo X y que según Lambert:

> "(…) este esplendido dibujo no tiene relación con el texto que lo circunda, y por la disposición de la página se ve claramente que se hizo el dibujo primero y luego se escribió alrededor" (Lambert, 1985)

Por lo tanto la ilustración y el adorno de los manuscritos, pudo haber sido una tarea superflua que propiamente no correspondiera al oficio del calígrafo, aun cuando el dibujo se realizara primero que el texto, pues el contenido textual era más importante que el adorno o la ilustración, y por tal motivo, no representaba un objetivo mismo para el transcriptor. Por lo que sigilosamente en la reproducción de imágenes mediante el grabado fue que la xilografía pudo tomar parte en la reproducción de textos y así relegar al transcriptor de su oficio. Poco a poco la xilografía tomo la guardia en la reproducción de textos y fue siendo adoptada como arte en los inicios del renacimiento, lo que condujo a que en el año de 1452 Johannes Gutenberg lo usara para realizar sus *tipos móviles* y así fundar para Europa la imprenta, golpe contundente al antiguo arte de la caligrafía, que hizo de este oficio una cuestión ornamental más que una necesidad de reproducción literaria.

Fue así que el término *deboissier* tomo forma en la época medieval; sus orígenes remontan al cristianismo primitivo el cual buscaba cimentar su iglesia a través del conocimiento, lo que condujo a una valoración de los medios de reproducción literaria que fuesen adecuados a las demandas de la misma. Todo fenómeno de reproducción trae consigo una mecanización de los medios, y en

este caso la *manus* no fue la excepción. Lo calígrafos, hombres dedicados a la transcripción literaria a través del manuscrito, fueron poco a poco relegados por herramientas más eficientes de reproducción literaria; primero con la xilografía y luego con los tipos móviles de Gutenberg. La frase *Omnis motus, quo celerior, eo magis motus* [un movimiento, cuando más acelerado, tanto más movimiento es] aplica de manera adecuada a lo que la xilografía origino en el conocimiento occidental. Un mayor control sobre la reproducción de material bibliográfico, trajo consigo el dominio sobre las formas de ver y concebir el mundo, y con ello una mayor necesidad de saber; un movimiento literario que desembocaría en conformación de la época moderna. De esta manera cambia los paradigmas establecidos y la forma de las verdades concebidas hasta el momento. No es extraño que entre la caída del imperio romano en el 418 d.c. hasta el 1316 año del que data la primera xilografía según Larraya, pasaran casi 900 años sin cambios sustanciales en las políticas del continente europeo. Pero entre el 1300 al 1500 sucedieron grandes cambios; Europa se abrió comercialmente, exploto un gran auge en la cultura y en el arte que luego sería llamado por Vasari como el *renacimiento*. Sucedió lo que la iglesia más temía, una reforma de la creencia cristiana y la comprensión de Dios fundada por Martín Lutero; sin embargo todo esto no hubiese sucedido si no se hubiese hecho control sobre la reproducción de libros, apropiando un sistema de reproducción de imágenes para la luego trasladarlo a la reproducción de textos.

La iglesia cristiana apoyo y fomento esta explosión del saber y del conocimiento que luego iría en contra suya, pues mediante la xilografía los libros podían reproducirse y comerciarse de manera más fácil y por tanto llegar a más lectores. Al tener una Biblia en cada casa era irremediable que la interpretación de esta variase de persona en persona, pues anteriormente sólo las iglesias y las casa más pudientes podían tener una, hecha de manera manuscrita; la interpretación de esta sólo podía hacerla la institución o el individuo que directamente la poseía. El cambio de Lutero fue tanto en la sustancia[4] como en la substancia[5] de la Biblia como libro; al poseer

[4] Entendida esta como la sustantibilidad, ósea la materia o el objeto físico que sostiene la letra impresa.
[5] Entendida como la idea, esencia o espíritu que carga esa sustancia.

físicamente en sus manos una Biblia reproducida mecánicamente, esta podía ser suya, en lo propio, en lo íntimo, en la mano, por lo que la interpretación de la Biblia ahora era individual. Podía ponerse en duda lo que el ente dominante interpretaba de la palabra de Dios, porque la sustancia del fundamento, que anteriormente sólo la poseían unos pocos, ahora estaba al alcance muchos; la substancia, el concepto, la idea de este libro podía ser interpretada individualmente. Según lo señala Gadamer "el principio de Lutero *sacra scriptura sui ipsius interpres* contiene ya un claro rechazo de la tradición dogmática de la iglesia romana" pues el *suis ipsius interpres*[6] ahora era de dominio general, ya que todo mundo tenía en sus manos la sustancia en la cual hablaba Dios. La xilografía como medio y herramienta de reproducción bibliográfica permitió una nueva forma de pensar en la sociedad, en donde el individuo ya no tenía que basarse en la interpretación institucional de la Biblia, si no que podía hacerla él mismo. El grabado sirvió para fundar los inicios de la modernidad hermenéutica como forma de pensar e interpretar los textos. La crisis de la iglesia católica, surgió con la reforma en el año de 1516 promulgada por Martín Lutero, 62 años luego de la primera reproducción de la Biblia de Gutenberg y casi doscientos años luego de la aparición xilográfica. En este contexto histórico es que nace etimológicamente la palabra dibujo, ya que marca el nacimiento de la modernidad a través de la mecanización y sistematización de los medios de producción de conocimiento y la hermenéutica como forma de interpretar el mundo.

3.2 La materia prima de la palabra

El material para el arte de la xilografía en aquel tiempo, y aún hoy día, debió ser aquel que tuviera las propiedades suficientes como para poder utilizar el grabado varias veces (en el campo industrial, no se realiza un grabado para ser utilizado una sola vez). Por lo que documenta Larraya, fue la madera llamada *Boj de pie*[7] la

[6] [en sus propias interpretaciones]

[7] La cita de boj de pie no proviene propiamente de Larraya, ya que el cita las palabras de Enrique Mayer Castro, grabador y teórico del campo que estudio la

que fue utilizada para el grabado. Según el propio Larraya el grabado de contra fibra:

> "Con idéntica exactitud se le titula también grabado de testa, pero vulgar y corrientemente se le llama << grabado al boj>>, por ser ésta la madera que casi exclusivamente se emplea, porque es muy compacta y dura, cualidades que facilitan el trabajo y permiten obtener un gran número de reproducciones perfectas y exactas" (Larraya, 1979)

Se le atribuye *Boj de pie* porque se trata de la madera que propiamente está en la base del árbol, en tal caso en su "pie". Su dureza se basa en que el *Buxus* o el *boj* tiene la característica de crecer muy lentamente, por lo que la madera de este árbol tiene el suficiente tiempo de hacer fibras bastante duras, a diferencia del eucalipto, que creciendo muy rápidamente tiene una madera muy astillosa. No es extraño que los primeros grabadores utilizaran este tipo de árbol ya que, primero, este se da con mucha frecuencia a las orillas del mar mediterráneo, y segundo, tal y como lo documenta Larraya, permite obtener un gran número de reproducciones perfectas y exactas, cualidades que surgen de la dureza del *boj*. La relación que establece Corominas del *boj* con el "tallar en madera" se refiere precisamente a "tallar el boj". Pero es el mismo Corominas quien deja aun más dudas que respuestas con respecto al uso de esta madera y su propiedad como compuesto gramatical de la palabra dibujo:

> "Spitzer trató de reunir pruebas del empleo del boj en las artes gráficas, mas aparte de la referencia a una pila de agua bendita hecha de boj y con imágenes labradas, toda su documentación se refiere a cuadernos de tablillas empleados para escribir; los cuales, por lo demás se podían hacer de marfil de cuerno o de madera duras entre las cuales se menciona el boj, pero como menos frecuente que el haya y otras." (Corominas, 1960)

---

historia del grabado en España a principios del siglos XX. Este menciona que "nos llamo la atención que estuviese grabado en *boj de pie* siendo está hecha antes de 1775" (Larraya, 1979)

Esto llevo a Corominas a afirmar que “no está claro, por lo tanto, por qué entre todos estos materiales se eligió solamente el boj para formar un verbo como dibujar” (Corominas, pág. 167) No sería preciso establecer en este ensayo cuando se origina la primera referencia de la palabra dibujo. No obstante, confiando en la duda que establece Corominas acerca de por qué no se conoce una referencia directa del boj con el dibujo, puede advertirse en este mismo autor la respuesta. Corominas señala que “(…) se podían hacer en marfil de cuerno o de madera duras”; el marfil de cuerno es el marfil que sale de los bovinos, el cual en comparación al marfil de elefante es mucho más rustico, sin embargo seguía siendo más caro para la época en comparación a la madera. Con respecto a la otras maderas que señala Corominas como “duras”, es el boj quien tiene más referencias, pues es ya señalado por Botey en su documentación sobre el inicio de la xilografía en el siglo XVI, o, con el recurso material que aconseja Larraya para hacer xilografía. En tales casos se supone que el boj era ampliamente usado en la época medieval e incluso en los inicios del renacimiento. No es difícil concluir por lo tanto, que al estar familiarizados los grabadores con el boj, al momento de tallarlo, pudieran estos grabadores familiarizarse con esta madera y así denominar la actividad de tallar basándose en el material usado, llamando a esta actividad deboissier acción de tallar en madera de boj, que en tal caso necesita del prefijo “de” como dar o generar, que de forma literal y sin atender al material, sirve igualmente de prefijo para de-tallar.

Si se acepta que *deboissier* más que ser la raíz etimológica de la palabra dibujo, es su origen gramatical, entonces se entiende que la definición de este término coincide con la que suministra la R.A.E. y la Larousse de dibujo, pues al realizarse la talla sobre la madera, el buril o la gubia, deja una marca en forma de línea debido al movimiento de la mano sobre ella. En este caso la forma que traduce el movimiento de la mano en este material es una línea que dibuja la sustracción, en lo que puede traducirse como delineación.

Aunque se desconoce mucho acerca de cómo era la producción de una xilografía en la edad media debido a su marginalidad, Larraya advierte que luego de que la imprenta tomara las riendas de la producción literaria, la xilografía paso a ser la herramienta para reproducir exclusivamente imágenes (tal y como era su propósito

inicial). Algunos artistas del renacimiento aprovecharon este medio para reproducir sus dibujos e incluirlos en libros o catálogos. Uno de ellos, según lo afirma Larraya, fue Alberto Durero (1471 – 1528), quien en sus grabados documentaba los horrores de la peste y de las continuas guerras en Europa. Lo que afirma Larraya, según el proceso de producción xilográfica de este autor, es que "es dudoso que Alberto Durero haya grabado personalmente a causa de que este trabajo correspondía por exigencias de las corporaciones a las de lo *formschneiders*" (Larraya, 1979) Por lo que era el artista quien hacia los dibujos y el grabador los traducía en la madera. Líneas más adelante Larraya cita al conocido grabador de Duero, quien afirma:

> "(…) soy un buen grabador en madera, y corto tan bien con mi cuchillo todo trazo hecho sobre mis tacos [boj] (…) veis claramente las propia formas que el artista ha trazado: su dibujo sea grosero o fino, es copiado trazo por trazo" (Larraya, 1979)

La interpretación que hace Larraya de estos grabadores es que eran básicamente "maquinas" que reproducían el dibujo del artista en la madera. Pero otra perspectiva puede ser muy diferente de estos grabadores, pues estos no eran sencillamente maquinas; aunque su función era la de reproducir la imagen que les presentaba el artista, su actividad era también interpretativa, pues en cierta forma debían traducir el trazado a carboncillo o estilete del artista, a marcas propiamente dejadas por el buril en el boj. Por lo que la definición de "maquinas", esbozada desde la idea mecánica de producción, propiamente no pareciera ser acertada; el adjetivo de *maquinas* en aquellos grabadores, los deja al margen de la categoría de la *labor especializada* que señala Hannah Arendt en La Condición Humana. Tal oficio de aquellos primeros grabadores tenía que ver más con el *trabajo* que con la *labor*, pues su oficio acababa cuando el grabado había sido finalizado. El rol del grabador como trabajador y no como un especialista lo convierte en un artesano lo suficientemente hábil con el material, e incluso José Amman (1539 – 1591) los denomina como "trabajadores", pues documenta en una xilografía a un grabador en su taller, incluyéndolo en el libro "los trabajadores de las artes graficas" en el siglo XVI.

El proceso que documenta Larraya de Alberto Duero pudo haber sido similar en la edad Media, pues debía haber alguien dispuesto a

buscar la forma de reproducir sus dibujos en algún documento (por lo que necesito de un hábil artesano que dominara el grabado en madera). Quiere decir que el dibujo en sí mismo antes de ser grabado, debía ser planificado para que cada trazo pudiese ser traducido por el buril; es imposible reproducir un difuminado del lápiz en una madera, pues las líneas del dibujo debían ser puras, claras y completamente legibles para el grabador. Tal preocupación se evidencia en el siguiente apartado de Larraya: "Del mismo año, pero impreso por Mateo de Codeca es el *Diálogo de la Sancta Catherina*, que está ilustrado con xilografías lineales llenas de suave emoción y encanto" (Larraya, 1979). Se trataba de *xilografías lineales* pues las imágenes más tempranas de la edad media producidas mediante esta técnica, demuestran que existía un marcado interés por el contorno [periferia de la forma] que en el dintorno [área de la figura] Este interés especifico de la figura puede verse en las xilografías más tempranas de la edad media, pues al ser un arte recientemente inventado, era posible que no existiesen artesanos suficientemente hábiles para tallar imágenes en la madera; por lo que a estos primeros grabadores les importaba más dar a entender la forma general de lo que se tallaba, que marcar los detalles que componían la imagen grabada. La línea del contorno determinaba la forma de la imagen que se grababa, un modo fácil de resolver un problema de composición en la madera, que significaba en principio delimitar cada figura que componía la xilografía. Por lo tanto la relación entre dibujo y grabado, se estableció inicialmente en el acto de "delimitar", acto observado en los marcados contornos de los primeros grabados, teniendo como objeto, el de traducir la línea de un dibujo a la madera, que en este caso sería el boj.

Si *deboissier* era la acción de tallar la madera de boj para grabar las ilustraciones que iban a ser reproducidas, entonces la relación que existe en este caso, entre dibujo y *deboissier*, es una cuestión de "hacer la línea" o "grabar la línea" y entiéndase este acto como de-lineación, voluntad de linear en la madera.

La voz *deboissiar*, tal y como la expresa Corominas, en relación al dibujo que está conectada con el delinear, esta referenciada en este autor de la siguiente forma "La ac. Moderna delinear en una superficie, representado de claro a oscuro la figura de un cuerpo es predominante en el siglo XVII" (Corominas, 1960 Pág. 167) nótese

el *delinear en una superficie* como el acto de generar el claro oscuro del grabado, ya que la tarea del grabador consiste en determinar los claros a través de la sustracción, para que salgan de allí los oscuros los cuales son la superficie no trabajada de la madera y la cual tendrá contacto con el papel. Aunque la referencia haga alusión al siglo XVII, este mismo principio técnico de la xilografía debió ser aplicado a la edad media. El mismo Corominas hace alusión a la semejanza del término *deboissier* al acto de delinear [*delineare*], por lo que es absolutamente claro que el principio de delinear constituye la esencia misma de la relación entre dibujo y *deboissier*, la cual se establece en el acto de determinar la línea que se va a traducir en el movimiento del buril para tallar la madera del boj. El dibujo, entendido en la edad media como *deboissier* pudo haberse traducido como el movimiento del buril que dejaba su huella en la madera del boj. Sin embargo antes de que este se ejecutase debió haber un dibujo que le explicase al grabador que tipos de líneas debía grabar en la madera ¿Cómo llamaban a este dibujo los grabadores antiguos?

Tal y como lo documenta Gómez Molina en *Las Lecciones Del Dibujo* (2001) fue Palomino (1715-1724) que para el siglo XVIII ya trataba de hallar la etimología del dibujo, en la búsqueda de retomar ideas griegas acerca de la palabra *vulgo*, término que remite a vulgar o divulgar. Sin embargo aunque puede haber una relación entre *vul* a *boj*, lo único que queda en este ensayo entre los dos términos son especulaciones, pues no se ha hallado relación alguna entre los dos términos. Sólo es en la etimología clásica donde realmente se halla documentada la relación entre *boj* con otras palabras, pues para Corominas el término *boj*, sirve de igual forma a la palabra bosque. Tal relación sólo puede hacerse a través del objeto madera que remite tanto boj como bosque. Tal como lo documenta Guido Gómez de Silva en su *Breve Diccionario Etimológico De La Lengua Castellana*, bosque puede resultar en bosquejo: posiblemente del Catalán bosquejar, devastar (un tronco de árbol) de *bose*, bosque. (Gómez, Pág. 116) si bosquejar y dibujar tienen relación etimológica en el término boj, ¿qué era propiamente bosquejar en la edad media? Según la R.A.E. y la Larousse bosquejar significa: “dar la primera mano a una obra de arte”, que más adelante concluye con “esbozar, indicar de manera general una idea o concepto.” Por lo que es

común y significativo de las dos definiciones es la idea de lo "general", que pudo haberse traducido de bosque, visión general de un conglomerado de arboles. Pero esa forma de bosquejar traducida como la idea general trae consigo lo *preliminar*, entendido esto como aquello que esta antes de ser primero, o sea, lo que propiamente está concebido para ser visto, publicado o mostrado. Por lo tanto bosquejar entendido como la idea general, es en sí mismo lo que existe antes de ser materializado como obra, por lo que es lo preliminar de ella y no la obra en sí misma. Esto claramente pudo haberse concebido en la edad media ya que antes de ser grabada una imagen en la madera, era necesario bosquejarla para luego tallarla, tarea que correspondía al artista, como lo es el caso de Durero. El bosquejo en este caso se refería al dibujo que se realizaba previamente sobre la madera de boj que iba a ser tallada. Se realizaba sobre este material directamente, ya que en la edad media era escaso el papel de fibra, que no era ampliamente usado en la edad media como si lo era el pergamino. Sin embargo este tipo de papel seguía siendo costoso ya que para producir una hoja de pergamino era necesario sacrificar un cerdo o una cabra; luego desollarlo para que la piel del animal fuera pulida por un hábil artesano que mediante una piedra pómez frotaba la piel hasta quedar semitransparente (tal y como es el papel vegetal actualmente), por lo que, Lambert documenta:

> "(…) durante la edad media el pergamino y su forma más fina, la vileta, eran los soportes fundamentales que se utilizaban para realizar dibujos que había que conservar" (Lambert, 1985, pág. 14)

Esto se entiende como un dominio absoluto de un tipo de papel en determinada época tal y como lo fue el papiro para el antiguo Egipto. Pero aun cuando el pergamino haya sido el papel más usado en la edad media, como lo asegura Lambert, seguía siendo exclusivo para obras finales que eran "conservadas", y no para bocetos ni dibujos preliminares, pues era realmente costoso producir este tipo de papel. Esto implica históricamente que para producir una xilografía, el dibujo preliminar debía ser hecho sobre la madera directamente, pues esto reducía el coste de la producción xilográfica. De hecho Lambert afirma que:

> "(…) hasta mediados del siglo diecinueve los dibujos para xilografías se realizaban directamente sobre la plancha y por ello en el proceso del tallado se perdían." (Lambert, 1985, pág. 122)

Sin embargo otra era la ventaja de realizar el dibujo preliminar o bosquejo sobre la pancha; ya que para el Medioevo no existía un sistema de calcado eficiente, como lo es el mismo pergamino, ni las actuales hojas de carbón, el único medio que existía de copia era la de observar el dibujo y luego copiarlo a mano. Este sistema no pareciera ser muy confiable para el dibujante de la plancha pues el grabador podía no copiar fielmente el bosquejo, y por lo tanto no ser exacta la copia al dibujo original, por lo que muchos dibujantes o artistas como Durero, preferían bosquejar el grabado sobre la plancha misma, los cuales, como lo afirma Lambert, con "en el proceso del tallado se perdían" (Lambert, 1986, pág. 122) Del acto de bosquejar sobre la madera de boj directamente llega a nuestro lenguaje la palabra "bosquejar" como dibujar un concepto o idea previa - algo general de lo que será la obra final. Por lo tanto el estudio etimológico que ofrece Gómez de Silva demuestra que el *boj* sirve como prefijo "bos" para el verbo bos-quejar; partícula que igualmente se encuentra en la palabra di-bujar. Sin embargo la relación no sólo es gramatical, pues la línea que se dibuja en la plancha de grabado, entendida como bosquejo, era en cierta medida la línea que iba a ser grabada por el buril. Para que este mismo bosquejo quedase grabado en la madera era necesario volver sobre las líneas trazadas para grabarlas; acto previo que se resume gramaticalmente en el prefijo "de", de separar, delimitar, que en este caso era tallar el boj, o sea, el acto de-*boissier*.

"Atrapar la realidad mediante la abstracción mental de una línea es señalado como la esencia del dibujo por muchas de las definiciones dadas al término" (Molina, 2001) lejos de ser una definición conceptual subjetiva de la palabra dibujo, lo que Gómez Molina expresa con esta frase, recoge lo que esencialmente se ha podido decir del dibujo como concepto; que la línea constituye la esencia del término. Esta misma preocupación por delinear las figuras, es básicamente lo que constituyo inicialmente el dibujo en el Medioevo, pues entre el bosquejo y el grabado, lo que mediaba era la línea. Sin embargo, y aunque el grabado o xilografía, fuese reconocida como arte en el renacimiento, el acto de *deboissiar*

estaba distante de ser reconocido en la lengua medieval, pues el facsímil de sus reproducciones hizo que no fuera legal en principio por los gremios de la caligrafía. El acto de *deboissier* pudo haber pasado desapercibido inicialmente en la lengua latina ya que no eran los artistas, sino los artesanos quienes practicaban esta actividad, muy diferente a la condición del término *signum* que marco básicamente la palabra diseño en el renacimiento y del cual remitimos en la literatura como el término que dio origen al dibujo y que claramente es señalado por artistas de la época tales como Vassari.

Queda por preguntar si el grabado es esencialmente dibujo; puede diferirse, es que tanto dibujo como grabado se sirvieron recíprocamente una de la otra. La esencia se refiere a la idea (a los substancial del ser) por lo que lejos está el hecho de que grabado y dibujo sean esencia una similar a la otra; constituyeron entre sí lo que ontológicamente para el momento fueron, ya que sin el dibujo, expresado en el bosquejo, el grabado no hubiese tenido forma, y de igual manera sucede en sentido contrario; sin el acto de grabar la madera del *boj*, el dibujo no se hubiese constituido gramáticamente como lo es hoy día. Por lo que puede decirse que genealógicamente la palabra dibujo viene acompañada con el nacimiento de la xilografía, como arte y como herramienta de reproducción técnica. En esencia lo que son las dos, es la línea propiamente; en el dibujo como bocetación y delineación, en el grabado como la marca del buril sobre la madera.

3.3 De la gramática francesa a la palabra moderna

Queda por aclarar cómo es que llego la palabra *deboissier* a ser en el castellano actual. ¿Continúo siendo el acto de grabar en madera? ¿Qué connotaciones semánticas se transformaron en la palabra misma? Geográficamente Francia y España son cercanas, por lo que no es difícil diferir cómo sucedió esa transición gramatical. Entre la península Ibérica y el actual estado francés se sitúa la cordillera de los pirineos, la cual dividió sustancialmente la historia de España durante la edad media. La fundación de la religión musulmana en el año 632, expandió la cultura árabe por el

occidente hasta la península ibérica, la cual veía en los pirineos una muralla natural que les aislaría de los reinos cristianos del norte. Esto les permitió a los musulmanes fundar el Califato Omeya de España en el año de 950, teniendo como ciudad capital Umayyad en lo que se conoce actualmente como ciudad de Cordoba. Marginados quedaron entonces los hispanos que tuvieron que asentarse en el norte de la península bajo el territorio de la Asturias, dividido este por dos reinos; el de Castilla, y el de Aragón Cataluña. Este último tenía contacto directo en lo que es hoy Francia y Alemania, pues entre los pirineos existe al oriente una pequeña franja marítima que sirve de llano entre Francia y España. Cataluña fue durante muchos siglos una región más próxima a Francia que a la península ibérica, y aun cuando fue anexada al reino de España en el siglo XIV conservaba gran apego a las tierras galas; tanto así que en el año de 2010 durante el recorrido del Tour de Francia, este cruzo precisamente por Barcelona, actualmente la capital de estado autónomo de Cataluña, única etapa ciclística del Tour que ha cruzado por España. El contacto de Cataluña con Francia fue tan importante que este reino recibió apoyo tanto de franceses como del Sacro Imperio Romano, para reconquistar junto a los castellanos, la península Ibérica y así volverla al cristianismo expulsando a los musulmanes de España en el año 1212. Mítica reconquista del cristianismo sobre Hispania, que fue inmortalizada en el poema del Mío Cid.

En el marco histórico que relaciona a Francia y a Cataluña, se halla la primera referencia de lo que posiblemente sea la palabra dibujo en lengua hispánica. Según lo documenta Corominas, existen dos referencias de la apropiación de *deboissiar* a la pronunciación catalana, siendo una transición tanto gramatical, como semántica. La primera es la siguiente referencia: “si alguno *debuxase* o entallase para sí en piedra o en madero ajeno”, cita que proviene del escritor Partidas, la cual data del año de 1270 y del cual Corominas afirma, viene del sustantivo *deboxadura* que remite a “talla” o “obra de escultura” (Corominas, 1960) Por lo que semánticamente se relaciona este término al acto de *deboissiar*, lo que supone que el acto de tallar el boj era ya conocido antes del año 1370, año del que

se data la xilografía más antigua hallada en Europa[8]. Por lo tanto el acto de *deboissiar* era ampliamente usado en el siglo XIII; tanto así que este término tuvo deviaciones gramaticales en el Catalán, tales como *debuxase* y *deboxadura*. Puede que fuera común el tallado en madera en los dos estados, tanto en Francia como en Cataluña, y que igualmente el acto de *debuxase* o de *deboissier*, provinieran de la misma relación de la xilografía con el árbol de boj; sin embargo en Corominas existe la duda de cómo el término *debuxase* proviene de *deboissier*, pues aunque en el siglo XIII ya existía una desviación gramatical de *deboissier* por *debuissier*, no se explica por qué *deboxar* termino siendo *debuxar*, sabiendo que el *boj* siempre se le ha llamado con *o* y no con *u*. Lo más posible es que el *boj*, tal y como se le conoce en el género que asigna la botánica, se halla entendido ya en el latín por *Buxum*, del cual deriva la partícula *bux* o *buj*. La desviación gramatical del término pudo haber sido originada por la remisión directa del *boj* al latín, lengua que en la edad media era ampliamente usada.

La segunda referencia proviene del cambio semántico del término: es sabido que el siglo XIII *debouxase* era entendido como talla en madera, pero para el siglo XV pareciera que su significado ya había variado según la siguiente referencia de Corominas “un retaulo de libros, *deboxado*, et otras muchas cosas pintadas en él (inventario Aragonés de 1469)” (Corominas, 1960) Corominas no explicita a que se refiere *deboxado* en aquel inventario; sin embargo puede deducirse que el estar *deboxado*, se refiere a que tiene “*debouxos*”, o sea, imágenes impresas a partir del grabado. Nótese que el del *deboxado* es relacionado a una pintura, pues “et” que en español es “y” conecta con las “otras muchas cosas pintadas” por lo que aunque no se haga referencia directa a que lo *deboxado* sea lo pintado, si se categoriza como “imágenes”. Quiere decir que el antiguo *deboissier* en francés que remitía a tallar la madera de *boj*, en este caso, tiene como definición una imagen ya impresa mediante grabado, similar a una imagen pintada.

¿Cómo pasa un verbo como *deboissier* a ser un sustantivo como *deboxado*? No es lógico históricamente el cambio de verbo a

---

[8] Según lo documenta Tomás Larraya, fue el grabado de *El centurión y los dos solados*, la primera y más antigua xilografía hasta ahora conocida.

sustantivo en este caso, pues se haría referencia a lo *deboxado* como aquello que fue grabado en la madera, no por la imagen que se imprime del grabado al papel. La especulación entorno a esto es muy fútil. Puede diferirse que la imagen que quedaba impresa a partir del grabado no tenia en principio palabra que la referenciase; por lo que al verse las marcas del acto de *deboissier* del grabado impreso sobre una hoja, pareciese que la hoja fuese *deboxada*, o sea, grabada (en tinta). El fundamento de tal concepción se basa en la relación semántica que adopto el término *debuxo*, como sinónimo de describir, en lo que se halla por analogía de la palabra con el Corán que cita Corominas: “la religión musulmana está *debuxada* en el Corán” se puede traducir esto como “descrita en el Corán”, una de las primera analogías en la que sirvió la palabra dibujo, distinta de su uso gráfico. De ahí que la palabra hoy sirva para decir “con esto se dibuja este panorama” ó “el rio ha dibujado su trayectoria en la roca”. Puede que la analogía provenga del uso de la xilografía con el término *de-scriptus* de una imagen, pues *scriptura* sirve de etimología para la palabra escribir, que puede entenderse como el acto de traducir las ideas a grafemas ó a *grammas*, entendido el *gramma* como la señal que identifica un vocablo, sonido u objeto, concepto basado de la mitología griega como *grammata* que significaba la inmovilidad del pensamiento, fijándolo en signos que lo congelan para siempre (Eco, Signo, pág. 115). Por lo que el *gramma* que sirve a la escritura, dejaba testimonio del pensamiento; lo fijaba, lo describía. Cada línea por lo tanto que pudo haber quedado impresa en la hoja, mediante el uso del grabado, servía como *gramma* que describía la idea o concepto de quien había creado tal imagen.

En el siglo XV, como lo documenta Corominas, el término *deboissier* había pasado ya a un segundo plano; en el catalán moderno el significado de *deboxado*, lejos estaba ya de ser similar a lo que fue originalmente el acto de tallar en madera de boj; la semántica del *debuxar* se hizo más semejante a la imagen graficada, tal y como una pintura o un boceto. Para el siglo XVI según Corominas el *debuxo* “se refiere igualmente a representaciones en colores o de relieve, lo mismo en catalán que en castellano” (Corominas, 1960) Para el siglo XVII la palabra ya tenía semejanza a la actual palabra dibujo. Fue Rufino José Cuervo quien hallo la

cita: "Primero le *debujó* como con un perfil, una imperfecta imagen de justicia en la ley", por lo que para este siglo la palabra ya tenía sus connotaciones gramaticales y semejanzas semánticas que posee el término actualmente. El prefijo "di" fue anexado como parte del uso estilístico de la literatura española en el renacimiento, a cargo de Cervantes, que tal y como lo afirma Corominas, fue usado en la segunda parte del Quijote. Por tanto fue en el español moderno donde la palabra dibujo adquirió gramaticalmente su estructura; tal modernización pudo darse con el anexo de Cataluña al reino de Castilla en 1469, donde precisamente el castellano dominó como lengua Hispánica. ¿Qué era propiamente dibujo en la palabra moderna española? Existen ya referencias en Corominas de "arte de *debuxar* (…) donde parece tratarse de retratar o representar en general" (Corominas, 1960) re-presentar como aquello que se vuelve a presentar [prefijo "re" de volver] puede deberse a que la imagen que se realizaba en el grabado se presentaba como imagen a reproducir, o sea, a volver a representar. Tal característica del dibujo como representación está escrita en la definición de la Larousse: "representar con el lápiz, la pluma o el pincel, etc., una cosa copiada o inventada". Este verbo [representar] está implícito en la definición contemporánea que tenemos de la palabra dibujo; es casi imposible omitirla aun cuando se afirme que precisamente este no sea el objetivo del dibujo. Nace como puente semántico entre el *deboissier* y el dibujo, como imagen impresa a partir de un grabado. La tradición semántica traída de la lógica histórica de la gramática que compone a la palabra dibujo, se ve aun reflejada en los significados que se le atribuyen a este término, y en los usos históricos que este ha tenido, tal y como puede observarse en la afirmación de Gómez Molina:

> "Preciar la representación, enfocar con claridad el motivo, delinear, delimitar el territorio de la imagen, es una parte de los dibujos, pero en los antiguos y en los modernos métodos de enseñanza, ese parece el principal y único objetivo" (Molina, 2001, pág. 42)

Clara es la advertencia que hace Molina sobre la enseñanza del dibujo con respecto a la representación, pero tal advertencia sólo es señal de lo que en principio fue el término en sus inicios modernos; un apego semántico a las acciones de representación, delineación y delimitación de las imágenes. La gramática por lo tanto apoya la

idea de que el dibujo, en su construcción ontológica, se compone de estas tres acciones; ellas constituyen lo que tradicionalmente se entiende por la palabra dibujo en el común de las personas. Y ello se entiende ya que la genealogía de la palabra carga semánticamente los usos que tuvo el término a lo largo de la historia; el dibujo a partir del *deboissier* como el acto de tallar, sinónimo de delinear la madera a través del buril; delimitar como el acto de dar límite a las figuras que se grababan en la madera y, representar como la impresión de la imagen del grabado al papel.

La evidencia ha sido claramente mostrada a través de la documentación del gran ilólogo de la lengua Castellana Joan Corominas, apoyado en la *Historia De La Xilografía* de Tomás Larraya. Estos teóricos que propiamente no se dedicaron al estudio del dibujo advierten implícitamente la rica historia que se enmarca en la gramática del dibujo, pues aunque sus estudios no se centrasen en él, si se advierte en ellos la gran preocupación por estudiar los fenómenos históricos de la edad media que dieron forma a los objetivos temáticos que a ellos les preocupaba; por un lado, Tomás Larraya con la *Historia de la Xilografía*, históricamente inventada en el Medioevo, y Joan Corominas con la etimología de la palabra *dibujar* desde la edad media. ¿Por qué no existe una historia claramente documentada del dibujo en la edad media y de los términos que se usaba para referirse a él? Puede que ya exista alguna investigación sobre el origen tanto conceptual como gramatical del dibujo en la edad media, sin embargo puede que no sea muy conocido e incluso ni exista, pues el Medioevo fue propiamente una época “oscura”. De ella no existen grandes autores a pesar de algunos pocos como San Agustín, San Ambrosio o Santo Tomás de Aquino; pocos artistas se tienen documentados de esta época a parte del Giotto. Aún menos en la xilografía donde en principio fue mal vista por los miniaturistas, relegada a ser “un arte que imitaba otro arte”, por lo que se desconoce mucho de los primeros dibujantes, aún más de los pioneros de la xilografía. Este fenómeno pudo haber sido desconocido para historia del arte en principio, ya que al no conocerse autores del *deboissier*, el *deboxo* y el *dibuxo* no se podían datar fechas exactas, más aún cuando el mismo Corominas advierte que “no disponemos de materiales abundantes para esta palabra Catalana”. Por lo tanto lo que llega a nuestro lenguaje como palabra

dibujo, genealógicamente hablando, desde la gramática y la etimología, es aún muy oscuro; lo que se puede articular de las fechas y de los datos son sólo especulaciones, casi que interpretaciones imaginativas. Por lo tanto si la historia del dibujo en su perspectiva gramatical está muy poco documentada, se podría llegar a advertir que la historia de la palabra dibujo está condenada a ser olvidada.

Puede que esto no sea un atenuante negativo para la historia de la palabra; tal y como nos lo recuerda Heidegger "Gracias a que el pasado posee esa naturaleza de olvido podemos retener y recordar algo" (Heidegger, 1926) Tal tarea en este caso es la de no dejar olvidar que tras la historia escrita del campo existe una historia propiamente de *la palabra dibujo* que está aún latente y que debe, en la perspectiva heideggerniana, ser retenida. La riqueza que mantiene la historia de la palabra dibujo está contenida en su gramática; ella proporciona datos, explicaciones y lecturas históricas del desarrollo de tal palabra. Gadamer advierte este ejercicio genealógico de la siguiente manera: "La tarea se cumple en forma de transmisión y tradición. Pero no hay en ésta nada de la seguridad tranquilizante propia de aquello que se realiza espontáneamente." (Gadamer, 1986) Por lo tanto el ejercicio de comprender de dónde viene la palabra dibujo y qué implicancias tiene tal origen en el significado que se tiene actualmente de ella, debe ser constante; un estudio profundo en la palabra misma permite no dejar al azar su etimología, pues ella presenta suficientes datos históricos y artísticos como para ser omitidos. Tal preocupación puede enmarcarse en la pedagogía de la historia del dibujo, en donde los datos acerca del tema pueden remitirse a la búsqueda y comprensión de la palabra dibujo en determinadas épocas y culturas. Esto enriquecería el conocimiento que tiene el campo del dibujo, tanto en lo teórico, lo histórico, lo práctico y lo técnico del mismo, aún más cuando en la época contemporánea se aboga por la práctica del *dibujo en el campo expandido,* idea posmoderna que puede enriquecer su sentido, pero que también es susceptible a caer ingenuamente en *pseudos* si no se tiene una rigurosidad en aquello que se comprende por *campo expandido*.

Tal rigurosidad del estudio de la palabra dibujo puede hallarse en la historia misma que está al alcance en toda biblioteca. Si los

egipcios dibujaban, tal y como está documentado en la historia del dibujo que presenta José Parramón en *El Gran Libro del Dibujo* ¿Cómo se supone que llamaban los egipcios al dibujo? ¿Qué palabra usaban los griegos para dibujar? ¿Qué era para los asirios y los babilónicos un dibujo? y ¿Cómo se dibujaba en las culturas pre hispánicas? El ejercicio de tal búsqueda genealógica del dibujo está a la mano; sólo basta con comprender a qué se llama dibujo en cada época.

Cuando Juan Ricardo Rey cita la etimología del dibujo del *Diccionario del Dibujo y la Estampa* de Ramón Torres Gil, pareciera que comparada a la acertada búsqueda etimológica de la palabra dibujo de Joan Corominas, tanto Rey como Benito Blas estuviesen equivocados. Pero lejos esta de ser cierto, pues antes que nada Juan Ricardo Rey advierte que "la etimología del dibujo *deriva* del término designare". Derivar es propiamente navegar, lanzarse a la mar, buscando un destino desconocido; lanzase a la nada, aventurar en lo insospechado. Deriva aquello que está derivando, que esta navegando, por lo que el verbo continuo de "deriva" en este caso se refiere a aquello que no busca su significado en la unicidad, sino que navega en distintas semánticas que connotan en distintas épocas. Cuando Juan Ricardo Rey afirma que el término deriva de… lo que da entender es que la deriva parte de la etimología de la palabra *designare*; sin embargo en este capítulo ha quedado demostrado que tal deriva puede ser errónea en tanto parte de la palabra *designare* ¿entonces en que deriva la genealogía de la palabra dibujo en el término *designare* si en realidad *deboissier* es la raíz de la palabra dibujo? Su deriva no es la búsqueda exacta de la etimología; partiendo de ella, lo que le interesa a la deriva, es la semántica; una aproximación del término dibujo a lo que en el renacimiento se llamo diseño y que hoy se considera dibujo

4. La palabra dibujo en el renacimiento

En el capítulo anterior ha quedado expuesta la genealogía gramatical que compone a la palabra dibujo. Ella deviene de las derivaciones terminológicas que la palabra *deboissier* tuvo en la Edad Media a través del arte de la xilografía. Sin embargo esto es en el marco de la línea genealógica que determina etimológicamente a la palabra dibujo desde el término *deboissier*, el cual le es ajeno al *designare* si es que se pretende asociar esta palabra de manera directa con la raíz etimológica de dibujo. Esta negación surge implícitamente de la filología clásica ya que en muy poco se parece el *designare* a la palabra actual dibujo. Esta falta de relación gramatical puede deberse a que *designare* en su forma sustantiva es *disegno*, semejante a la palabra diseño y el cual contiene la partícula *signum*. Aunque puede que se descartarte la idea de que el dibujo provenga etimológicamente del término *designare* ¿Por qué llamamos dibujo a lo que en el renacimiento se llamaba diseño? ¿Qué es en este caso lo es significativo con respecto a la palabra dibujo en el renacimiento? El problema que se aproxima de la palabra dibujo con respecto al *designare*, es la relación que se tiene de la palabra actual, con lo que podríamos llamar diseño en el renacimiento. Tal remisión es ontológica púes lo que es el dibujo actual como palabra y como concepto, lo asociamos con algo que indistintamente tenía otro nombre en otra época, pues aunque *designare* y dibujo, en la gramática no tengan ninguna similitud, si tiene algunos puntos de función y utilidad que le son similares, tanto en el renacimiento como en la actualidad.

¿Dónde radica la relación entre el acto de *designar* con el acto de dibujar? ¿Qué tan importante es para el campo del dibujo la palabra *designare*? La importancia del término *designare* con respecto a la ontología de la palabra dibujo puede hallarse a través de la partícula *signare* que viene del latín *signum.* El signo constituye la esencia misma del *designare*, y en parte, la forma útil que adaptamos para el dibujo en la actualidad. Atendiendo a que signo esta luego de la partícula “de” que puede interpretarse como la separación o la

división en relación al acto de delimitar ¿Por qué el signo hace parte de composición sustantiva del término *designare*? ¿Por qué se entendió el dibujo en el renacimiento a partir del signo? ¿Qué implica ontológicamente para el dibujo el término *designare*? Para resolver estas inquietudes es necesario comprender qué es un signo, para qué sirve un signo y cómo el signo hizo parte del dibujo en el renacimiento.

4.1 Signo y semiótica

Imagine un conductor en una ciudad, el cual conduce su vehículo por una vía de una sola dirección. De pronto ve en la esquina de una calle un letrero con la palabra “PARE”; al ver esta señal, el conductor detiene automáticamente su vehículo para verificar que no estén cruzando peatones por la vía o que no crucen otros vehículos. ¿Qué hace a este conductor detenerse de manera inmediata el ver esta señal? Esta le indica al conductor en donde debe detenerse para poder observar a lado y lado antes de seguir conduciendo. Ella contiene la información necesaria para que el conductor recuerde en donde debe detenerse. El consenso social en este caso, dispone un letrero metálico con la palabra “PARE” rodeada por un círculo, ubicado en la esquina de una calle, para que ello le indique al conductor que debe detener el vehículo ahí. Sin embargo la palabra “PARE” rodeada por el cirulo rojo no significaría mucho, sino fuera por el valor colectivo que le damos a esta señal en un contexto específico. La señal “PARE” por lo tanto es un *signo* que señala y significa la información necesaria que necesita el conductor para detenerse. Es así como un signo sirve para leer una determinada información; permite a los demás integrantes de la sociedad reconocer una determinada y precisa información a través de la lectura de unos determinados signos, que le indican lo que significa o representa un concepto o idea. Todo signo es *útil* en su esencia, pues sirve este para leer un determinado propósito. Según Heidegger “los signos son, en primer lugar, útiles, y su específico carácter pragmático consiste en señalar” (Heidegger, 1926, Pág. 104) En el signo reconocemos algo que es señalado lo cual es reconocido de manera inmediata; una información contenida

en un texto, símbolo o imagen. Tanto la utilidad como la señal de algo hacen que se requiera signos para reconocer una determinada información ya conocida por la comunidad tal y como Humberto Eco lo afirma: “El signo se utiliza para transmitir una información, para decir, o para indicar a alguien algo que otro conoce.” (Eco, 1973) Como en la afirmación de Eco, en el ejemplo de quien va por la vía y ve la señal “PARE”, esta no es tanto información que hay que dar a conocer al conductor, pues él ya sabe de ante mano a que remite tal signo. La información a la que remite por lo tanto no es de algo que desconozcamos, por el contrario, es algo de lo que ya sabemos y que se nos es recordado.

La diferencia entre signo y símbolo radica en que el signo remite, como ya hemos mencionando, a una señal que permite leer cierta información de un contexto, el ejemplo que presenta Heidegger acerca de la utilidad de un signo es la siguiente:

> “Son signos en este sentido los hitos de los caminos, las piedras limítrofes en los campos, el globo anunciador del mal tiempo para la navegación, las señalizaciones, las banderas, los signos de duelo etc.” (Heidegger, 1926)

Heidegger, implícitamente afirma, que los signos nos permiten leer algo, como en el caso de las piedras limítrofes en los campos; estos permiten saber dónde empieza el camino y donde el pastal. En tanto el símbolo representa un concepto o idea, como en el escudo de un país. Se le llama símbolo porque representa el concepto de una patria o república en particular; en tanto la patria o la república son una “idea”, el signo se halla en cada una de las partículas que lo componen; las lanzas, el cóndor, las banderas, la corona de laurel, todas esas cosas particulares sirven al observador para que reconozcan todo el escudo como un símbolo patrio; le permiten al observador leer las partes que conforman el escudo para reconocerlo. De ahí que el signo sea importante para el símbolo en tanto el segundo construye al primero, porque el signo permite leer lo que se halla contenido en él. Tal importancia del signo como medio útil de lectura, permite entender conceptos, imágenes o contextos que nos conducen a hallar sentido y significado a algo que queramos comprender. El hecho de que para leer este texto se necesiten, radica en que cada palabra está compuesta por una serie

de signos que señalan el concepto al cual se remiten. Tal utilidad del signo como medio para comprender algo se le llama *lectura*, pero la comprensión del significado y la señalización de los signos se le llama *semiótica*; ella no sólo remite al hecho de leer los signos, sino que a su vez, significa el hecho de llegar a comprender, el por qué están ahí y que a información señalan. En todo momento podemos hacer lectura de signos, pero no en todo momento hacemos lectura semiótica. Se puede comprender el significado de la palabra "PARE" *a priori*, pero no se comprende inmediatamente por qué ello significa detenerse; el significado en la cotidianidad se da por hecho. La lectura semiótica interroga el por qué comprendemos determinado signo en cierta forma. El ejemplo más claro de esto sucede con la lectura que se realiza a los dibujos prehistóricos.

Para la literatura y los teóricos del dibujo tales como Groenen, Charles Blanc y Oscar Moreno, la semiótica es aplicable a la lectura que hacen a los dibujos de los primeros hombres que poblaron la tierra en la era prehistórica. El signo se halla como una categoría importante para comprender el origen del dibujo en aquella época, y a su vez permite esta categoría, comprender el por qué la realización de tales dibujos. El primero de ellos es Charles Blanc, profesor y maestro grabador francés que en su magna obra *Las Gramáticas de las Artes del Dibujo,* remite a lo que él llama *los orígenes del dibujo* y en el cual tiene implícitamente las categorías de signo y señal: "Cuando el lenguaje se halla aun en su infancia, los pueblos se expresan más por *signos* que por palabras. No escriben sus ideas, las señalan." (Blanc, 1846)

Los primeros dibujos realizados en aquella época, según Blanc, son *expresiones* compuestas por *signos*; en la frase, "se expresan más por…" el signo se halla como un medio para… El fin según esto era el de expresar un algo a través de señales que permitían constituir un lenguaje primigenio. Para este autor el signo aparece como un medio útil e importante para comunicar y expresar ideas, en lo que él llama los primeros pueblos. La importancia del signo al afirmar que "se expresaban más por signos que por palabras", permite entender, que para Blanc, los primeros hombres se comunicaban más por imágenes, entendidas estas como signos, los cuales remiten a lo que hoy día llamamos pictogramas. Para este autor, los pictogramas son imágenes graficas que servían a los

primeros pueblos como señales, que representaban el objeto o la idea que iba a ser comunicada; visto el pictograma como representación del objeto o concepto señalado. Por lo tanto para Blanc, señal y signo son elementos que permitieron a los primeros hombres constituir el lenguaje a través de la señalización de las ideas que pretendían dar a conocer. El signo para Blanc, era un medio útil en la conformación lingüística de los primeros pueblos, en tanto que para el siglo XIX, se analizaba y estudiaba estos pictogramas; el signo sirve como categoría de interpretación más que se análisis y observación; en este sentido Blanc no pretendía realizar un estudio científico de tales dibujos, es más una narrativa histórica de cómo pudo haber surgido el lenguaje a través del dibujo. Sus interpretaciones de cómo inicio y como se constituyo académicamente el dibujo permiten entender hoy día el uso que pudo haberse dado a los pictogramas en la época pre histórica, y como lo veremos más adelante, también interpreta cómo es que el dibujo llego a estar en el ámbito académico, al punto en que este mismo llego a constituir varias disciplinas, como la arquitectura, la pintura y la escultura.

La influencia que tiene la categoría signo, como medio de analizar e interpretar los dibujos de la era prehistórica se hace sentir desde Blanc hasta nuestros días. Oscar Moreno, profesor del programa Académico de Bellas artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, menciona el *signo* en los estudios que Groenen hace de los dibujos pre históricos:

> "Groenen propone cinco categorías de grafemas (unidades gráficas), que componen los dibujos hechos en el paleolítico: "las figuras zoomorfas, las figuras antropomorfas, los trazados complejos, los trazados simples (trazados de acción) – ambas categorías se encuentran reagrupadas por los investigadores bajo el término de *signos*." (Moreno, 2007)

Tal clasificación que hace Groenen, según Moreno, reagrupa las categorías bajo el término signo. ¿Qué supone tal clasificación? Veamos nuevamente la cita desde una clasificación más amplia:

Figuras: las figuras zoomorfas, las figuras antropomorfas,
Trazados de acción*:* los trazados complejos, los trazados simples.

La clasificación aquí expuesta demuestra que Groenen tenía dos dimensiones de las cuales puede hacer lectura a los dibujos prehistóricos. Ello supone que para leer estos dibujos o pictogramas es necesario clasificar, primero lo que se quiere ver como figura, para luego clasificar lo que se quiere ver como trazado, pues la primera permite entender la narrativa simbólica del dibujo, en tanto la segunda permite comprender su estructura compositiva. En los dos casos, y según lo afirma Moreno, este tipo de clasificación permite leer e interpretar el contenido de tales pictogramas; la narrativa de ellos depende de cada una de las formas que se hallen allí contenidas [figuras], y de igual modo, la forma en que fueron realizados [el trazado]. Para el interprete de estos dibujos esa categorización es esencial, pues particulariza las figuras y líneas de los pictogramas, en lo que puede denominarse un análisis semiótico. No es de extrañar que esta clasificación fuese agrupada por el término signo ya que este permite entender el sentido simbólico de los pictogramas desde la lectura particular de cada figura, en lo que puede denominarse como semiótica. Esto que propiamente viene de la filosofía griega, tuvo gran influencia en el campo científico tal y como lo evidencia la siguiente cita "En el siglo XIX, la semiótica se perfecciono principalmente en las facultades de medicina. Se elaboró un sistema médico de signos en conexión de la filosofía griega." (Reimers, 1983) Se hizo evidente en esta ciencia, ya que para comprender la enfermedad de un paciente era necesario analizar los signos que este presentaba. Por ejemplo; si se sospechaba de que un paciente tenía un desorden en su sistema urinario, se tomaba una muestra de orina. Los médicos analizaban el color y la consistencia de este liquido, para determinar el funcionamiento del sistema, aun cuando no se observara directamente este. Ello suponía que antes de llegar a solucionar el problema, era necesario leerlo a través de los signos que este presentaba[9]. Si fuese el caso de una lectura simple, se diría, "esta orina tiene un color diferente", pero como es semiótica, se preguntaría ¿Por qué esta orina tiene este color? El médico tendría

[9] Se realizaba de esta manera porque los primeros médicos no tenían un medio diferente para buscar el origen del problema, más que el de los signos o el de la incisión directa del paciente

que analizar su olor; si este no es normal, el médico lo relacionaría con el color. Esto le va indicando al médico cual es el problema que se presenta dentro del paciente. De esta manera, para que haya semiótica es necesario que exista un sistema de signos que conlleven a comprender el sentido de determinado texto. Tal sistema permite al observador común leer lo que un texto expresa, pero para un semiótico este le indica narración en base a por qué se narra de esa manera.

Un sistema de signos puede originarse por las relaciones y conexiones que llegan a darse en el entendimiento de un contexto o una imagen. Cuando Umberto Eco presenta el ejemplo de Sigma en la introducción de su obra *Signo,* este llega a su destino mediante un sistema de señales que le permiten leer el contexto en el que se halla; sin embargo estas señales originalmente no tienen relación alguna. El sistema de signos que se presenta ante Sigma son las conexiones de la lectura semiótica que hace este al verlos. Las conexiones semióticas, o son inductivas como en el texto de un libro, o son deductivas como en el caso de Sigma. Sin embargo, en los dos casos para que haya tal conexión de signos, (conexión entendida como sistema) es necesario que previamente exista un sentido que propiamente los conecte y así permitir al lector leer un texto o imagen. Cuando se realiza la lectura semiótica de los pictogramas, por ejemplo, el interprete busca las conexiones entre un signo y otro; un dibujo de una lanza en la parte superior de la mano de lo que sería un hombre pintado, frente a un dibujo que pareciese ser el de un bisonte, le permite al intérprete entender que tal representación vista de manera general representa el acto mismo de la caza en los primeros hombres.

La conexión de signos remite explícitamente al sentido que se nos presenta de antemano o al sentido que uno desea realizar. En tal caso la relación de signos se debe a la búsqueda de sentido de un texto, una imagen, o un contexto. Tal búsqueda permite entender eso otro a cual se remite la búsqueda. Entender eso que se me presenta como texto o como imagen, significa que para que haya signo debe haber emisor y receptor. En esta lógica comunicativa del signo, se entiende que para que haya signo, es necesario dos o más entes, para que el mensaje sea emitido y luego interpretado. La mosca *Eristalis Tenax*, por ejemplo, usa este mismo principio para despistar a sus

depredadores; ella toma el color de las abejas melíferas, [negro y amarillo] para advertir confusamente a sus depredadores de que si la atrapan, es posible que los aguijone, en lo que puede considerarse una defensa engañosa. Si no se conoce la condición fisiológica de esta mosca se puede advertir que ante nosotros hay una abeja, y no propiamente una mosca. Esto demuestra que emisor y receptor son condiciones naturales de los organismos que pueblan esta tierra. Hasta la medusa (animal cuyo organismo carece de cerebro alguno) sabe interpretar su entorno según la abundancia de plancton en el agua del mar. La naturaleza da a cada uno la posibilidad de comprender su entorno u a otro organismo, a través de la lectura de signos que emite eso otro[10]. La constancia y el continuo cíclico de la vida permiten que dos o más seres - o un ser con su entorno - se entiendan a través de signos y señales las cuales le indican a cada uno, como actúa el otro, y quizás comprender qué es ese otro. Esa naturaleza semiótica funda lo que hoy día conocemos como ciencia, la cual surge del desarrollo cíclico de la vida. Es lo que permite que una sociedad o un grupo de seres, distingan entre ellos formas comunes que ayuden a sortear positivamente el diario vivir. En la *construcción social de la realidad* de Peter Berger y Thomas Luckmann, la realidad se presenta como un objeto de construcción social; un común acuerdo en la sociedad. La realidad objetivada[11], menciona Berger y Luckmann, afianza sus lenguajes para la solución a los problemas de comunicación que se presentan cotidianamente en la convivencia. El lenguaje como medio de comunicación, a la larga, construye signos que permiten esa fluidez en la comunicación y a su vez afianzan la realidad objetivada de la sociedad; "Un caso especial de objetivación pero que tiene importancia crucial es la significación, ósea, la producción humana de signos." (Luckhamann & Berger, 1968)

Pero no sólo es humana; como lo menciona Berger y Luckhmann, una objetivación que tiene importancia crucial es la

---

[10] La remisión a lo *eso otro* se refiere a ese otro ente, cualquiera sea, vivo o inerte, el cual emite señales que dan a conocer su existencia

[11] La realidad objetivada de la que aquí se hace mención se encuentra en el capitulo dos de la construcción social de la realidad de Peter Berger y Thomas Luckhmann.

significación, y para ser claros en esto, no es únicamente una producción humana, es también una producción *natural de signos*. Tal objetivación es de común acuerdo entre un organismo y otro, pues el continuo ciclo de la vida permite que existan lenguajes significativos entre distintos organismos. Para que dos gorriones puedan decirse entre ellos en donde están, utilizan el sonido a través del canto para así evitar ser vistos por el depredador. Es con este continuo sistema de signos con el que muchas especies de aves se comunican; el ciclo constante permitió que cada especie diferenciara los sonidos de otros pájaros, de los de su propia especie, al igual que cuando una persona silba para llamar a otra. En tal caso el signo es construcción de convivencia más que una cuestión enteramente social. Sin duda los signos en la humanidad son constricciones sociales que permiten una comunicación entre humanos; sin embargo hasta el tiburón más solitario depende de ellos en su entorno para saber cuándo atacar un cardumen de peces. Por lo tanto, la condición natural de la producción de signos es algo que está presente en cada organismo vivo; como el *animal rationale*, nuestra condición de productores de signos no es menos ni más que el de la naturaleza; es tanto o igual a ella; sólo que en nuestro caso los llamamos *signos*.

No es extraño que los dibujos o pictogramas sean de interpretación hoy día entre los arqueólogos o los teóricos del dibujo. La condición natural del hombre por conocer sus raíces lo lleva a este a preguntarse cómo vivía e interpretaba el *proto* hombre el mundo que lo rodeaba. Según esto, la tarea de los intérpretes en este caso es entender qué abstracciones son más fáciles y más próximas a nuestro entendimiento:

> "Según Groenen, para esos investigadores, constituyen trazados indeterminados, expresión de acciones, señales indicadoras de recorridos, signos que marcan el sentido de algunos espacios, signos derivados a la observación de huellas de animales, entre otras posibles connotaciones". (Moreno, 2007)

Tal parece que para interpretar estos dibujos, la remisión más próxima y más eficiente es la que acerca el sentido de estos dibujos al entendimiento actual; *señales indicadoras de recorridos, signos que marcan el sentido de algunos espacios*. Recordemos que lo que

se nos presenta como signo es aquella información señalada, conocida de antemano. La función de todo intérprete es relacionar lo que conoce previamente, con lo que significa cada texto o imagen que es necesario interpretar. Cuando los eruditos franceses trataron de hallar el significado de los jeroglíficos egipcios, se remitieron automáticamente a la piedra Roseta para tal fin. Jean Francoise Chamboille en el año de 1846 conoció la piedra Rosetta cuyas inscripciones contienen tres idiomas; el primero son jeroglíficos egipcios, el segundo es la escritura copta y el tercero el griego antiguo. Debido a que para aquella época, en el imperio egipcio los griegos ya se habían asentado, muchos decretos fueron escritos tanto en jeroglíficos, como en griego antiguo. En 1846 Chamboille utilizo la escritura copta, pues el ya conocía de ante mano la escritura. Sabiendo que el sentido del texto era igual tanto en egipcio como en griego, hayo un sistema de signos que le permitían descifrar cualquier otro jeroglífico, aun cuando no estuviera en la piedra Rosetta. La interpretación de un texto es la relación de lo conocido previamente, por aquello que se quiere conocer. El signo en este caso permite tal relación, pues es el puente que enlaza lectura y sentido a la vez.

Hasta este momento hemos resuelto la inquietud acerca de lo que puede llegarse a entender como signo, en este caso desde la *lectura semiótica* propiamente dicha. Esto permite entender el valor que tiene el signo en lo que respecta a la interpretación del mundo y de los objetos que se nos presenta, además de ser una facultad natural, debido al constante ciclo de la vida. Signos y señales las hallamos en todo momento y en todas partes, constituyen los lazos que nos relacionan con-el-otro y con-lo-otro.

4.2 Signo, abstracción y representación

> "A principios de este siglo, el etnólogo alemán Leo Frobenius, en uno de sus viajes al continente africano y según cuenta en uno de sus libros, fue testigo de que para cazar una gacela, los negros de una tribu dibujaron primero la efigie del animal sobre una roca, dispararon sus flechas contra la imagen y sólo entonces se atrevieron a salir en busca del animal y cazarlo." (Parramón, 1999)

Según el ejemplo que nos presenta Parramón, las tribus africanas conservan aun las formas más eleméntales y más primigenias de cazar y coexistir con la naturaleza; permite entender que casi toda (sino es que en totalidad) la especie humana cual fuere su condición, cultura y raza tiene implícito el acto de dibujar para cualquier función que se le necesite. Lo que demuestra que el dibujo permite hacer gráficamente la abstracción de la imagen que se quiere señalar de un contexto, en este caso una gacela. ¿Qué es entonces la abstracción y cuál es el propósito de tal acción? Abstraer significa traer algo que se ha sido particularizado, individualizado, definido de la totalidad. Cuando los dibujantes de la expedición botánica se les pedían que abstrajeran las formas florales de los otros elementos de la naturaleza, se le pedían específicamente que aislaran la flor propiamente de su entorno, para así ser dibujada los más objetivamente posible y así ser clasificada por los botánicos. Esto básicamente puede interpretarse como abstracción. La abstracción es una palabra sinónima de *traer*, que significa propiamente *acercar a nosotros lo que esta distante*. Un claro ejemplo de abstracción científica sucede en la astronomía cuando se busca un planeta o una estrella; los telescopios dirigen sus lentes a algo específicamente brillante que les hace suponer que allí hay un sistema solar similar al nuestro. Aunque la imagen del astro observado se amplié con el telescopio, ninguno, ni el telescopio, ni el astro se acercan uno al otro, y sin embargo se *trae* y se amplifica tal imagen a nuestro planeta. Por lo tanto abstraer no significa propiamente acercar algo de manera directa y presencial; abstraer significa particularizar lo que se ve o lo que se aprecia. Este mismo caso de abstracción sucede en el ejemplo que presenta Parramón, pues el dibujo como abstracción de una gacela, les será útil a los demás integrantes de la tribu para poder identificar aquello que se quiere casar. Puede decirse que es básicamente la función del dibujo en su forma más primigenia; la representación grafica de un objeto que se abstrae de un todo. Pero ¿qué tiene que ver la abstracción propiamente con el signo?

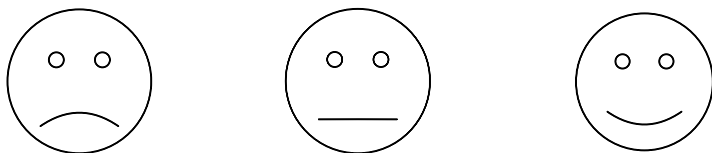
Para abstraer se necesita identificar la forma del objeto, esto supone el acto mismo de identificación y por lo tanto identificar significa dar identidad a un objeto. [Identidad viene de idéntico] Para que algo tenga identidad es necesario que se le relacione con

algo que le sea idéntico. Cuando Niels Born planteo la estructura física que compone a un átomo, tuvo que relacionar tanto la estructura del sistema solar y sus partículas - como el caso del sol y de los planetas que rodean al astro - con la estructura casi especulativa que se tiene de un átomo. Born llego a la conclusión matemática de que dentro del campo esférico del un átomo, existe una estructura idéntica a la del sistema solar, sólo que en el centro no hay una partícula, sino la acumulación de protones y neutrones que son orbitados por electrones sin carga. De esta manera la forma de un átomo ha sido identificada por medio de una esfera o un círculo, que en tal caso es una abstracción de la forma misma del átomo tal y como la humanidad supone que es. Pero tal forma esférica está lejos de ser idéntica a la de un átomo propiamente, ya que recientemente salieron a la luz fotografías de un átomo cuyas imágenes muestran que la forma de este difiere mucho con respecto a una esfera; los electrones que orbitan al núcleo del átomo hacen que la forma perfectamente esférica y circular no se dé, pues las fotografías muestra un caos absoluto de pequeñas partículas que giran alrededor de lo que pareciera ser el núcleo. Pero ¿por qué seguimos identificando la forma de un átomo con la de una esfera? Lo que sucede es que la noción de átomo (que propiamente viene de Anaxagoras) necesita ser explicada y graficada para darse a entender; información clave para comprender el mundo y su conformación más general.

Es verdad que un átomo no es una esfera completamente redonda ni lisa, pero si se le presenta la fotografía de un átomo a un estudiante de bachillerato, este no entenderá qué es eso, ni identificara su función. Cuando se habla y se discute con alguien que no conoce las propiedades físicas de la materia, se puede llegar a explicar y a darse a entender a través de la frase “el átomo es como una esfera”. Cuando se le dice que la estructura que conforma a un átomo “es como nuestro sistema solar” el objeto que propiamente tratamos de describir gráficamente, lo identificamos con una forma que está al alcance de nuestro entendimiento, o sea una forma ya definida. El sistema de identificación es lo que no permite entender algo sin tenerlo que ver directamente. Nos permite representar las cosas que vemos para darlas a conocer como imagen. La abstracción que particulariza un objeto no sería nada si no fuera por la relación

formal que hacemos de aquello que se abstrae. Para identificar propiamente lo que se quiere abstraer es necesario que la partícula sea entendida desde la forma. Y el caso del concepto de *forma* supone que, o bien se da forma, o se identifica la forma. En cualquiera de los dos casos, siempre la forma es la “forma-de”: “el sol tiene la forma *de* un círculo”, “las montañas tienen formas *de* triángulos”. La forma-de es la relación formal de objeto abstraído con elementos básicos que están a la mano en nuestro entendimiento. Dar forma supone que se tiene que crear un objeto en forma-de. Identificar una forma supone que el objeto ya esta creado, pero no se le identifica. Para que se dé o se identifique la forma, es necesario que el objeto nos presente señales o signos que nos permitan relacionar ese objeto con la forma ya concebida y determinada en nuestro entendimiento. Las señales pueden ser identificadas claramente si presta suficiente atención. Cuando se observa el sol a través de un lente opaco se podrá ver que lo que rodea al sol es propiamente su corona; pero lo que identifica claramente al sol es la línea que se dibuja en la periferia del mismo. Esa línea permite identificar el contorno del sol; con suficiente atención a su forma, se puede identificar una circunferencia. La señal en este caso es la línea que rodea al resplandeciente color rojizo del sol. Tal señal que suministra el objeto observad permite abstraerlo para identificar su forma, en este caso, una circunferencia. Nuevamente la función del signo se presenta acá como útil que permite hacer lectura de un algo que se desea abstraer.

Para abstraer y dar forma a un objeto es necesario señalar e identificar los signos que permiten entender ese objeto como algo particular. Cuando se dibuja una cara basta sólo con dibujar dos puntos que representan los ojos, una línea para la nariz y una para la boca. Dependiendo de la dirección de cada línea, podemos suponer la expresión que toma esa cara; triste, confuso o alegre. (Véase Grafico 1)



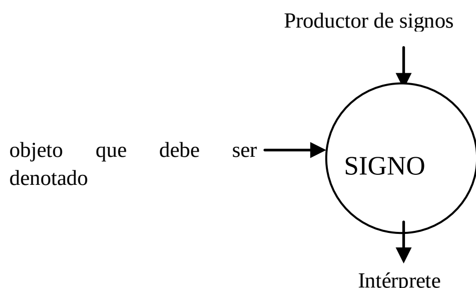
[Grafico 1]

Representar en este caso es presentar nuevamente lo que se observa; toda representación implica volver nuevamente sobre la imagen. Para que una representación sea legible, es necesario que las formas que se presentan ante ellas sean claramente identificables. En el dibujo este principio es completamente aplicable; no existe dibujo que no represente; siempre un dibujo remite a la abstracción de un objeto que se señala. Y lo que permite que todo dibujo sea identificado como representación, son los signos o señales que le permiten al observador identificar el dibujo con lo que se representa, que en tal caso, son evidencia de lo que identifico particularmente el dibujante del objeto abstraído. En cierta medida cuando vemos un dibujo, lo que observamos es el modo en el que ve tal o cual persona. No es extraño que la psicología haya tomado este principio para poder identificar los procesos mentales y cognitivos que suceden al interior del cerebro. El dibujo mismo se vuelve entonces una señal o indicio que permite identificar lo que piensa el sujeto.

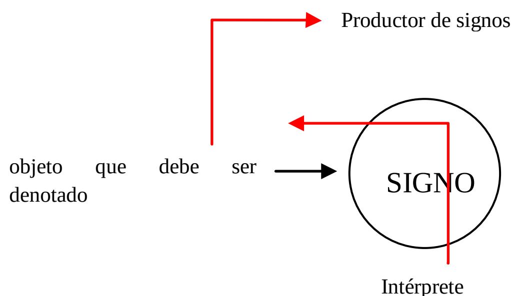
Cuando se refieren a los dibujos pre-históricos, parece ser que tanto la abstracción como la representación cumplen un papel importante para interpretar tales dibujos o pictogramas:

> "Los signos, de los que no se ha hablado mucho, resultan ser los más numerosos y variados de los dibujos prehistóricos y, debido a los altos grados de abstracción que poseen, los de más difícil interpretación." (Moreno, 2007)

Lo que moreno en este caso afirma, es que los signos son producto de una compleja abstracción e interpretación para quien desee comprenderlos. Pero lo que nos muestra Moreno, aun más a fondo, es que la tarea del intérprete es la de ir a la abstracción misma, más no simplemente al objeto representado. Tal idea surge del gráfico 2 que nos presenta Peirce:



[Grafico 2]



[Grafico 3]

Según el gráfico 2, todo productor de signos que denota un objeto, llega al intérprete por medio del signo. La idea con esto es que todo objeto denotado y puesto para lectura es a su vez dirigido a alguien que lo interpreta, como en el caso más común de emisor, mensaje y receptor. Pero en el caso de que el receptor necesite comprender, y no sólo saber del mensaje, es necesario que este mismo deje su rol como un simple receptor, para asumir su papel interprete. En este caso la dirección del mensaje no va unidireccionalmente, ósea, en el sentido único hacia el receptor. El intérprete vuelve sobre los signos que contiene el mensaje para entender al *qué está señalando* propiamente el emisor. Al comprender que señalan tales signos, el interprete se pregunta ¿por qué la remisión a tal o cual objeto? Y ¿para qué lo señala? Esto implica que la dirección del mensaje desde la perspectiva del intérprete se vuelca nuevamente al mensaje, atravesando el signo para llegar, primero al objeto señalado o denotado, y posteriormente al productor o emisor de signos, tal y como lo ejemplifica la línea roja del gráfico 3.

La tarea del intérprete que nos plantea Moreno es sumamente compleja vista desde esta lógica, pues para el interprete, los signos de los dibujos están a la mano para su observación, pero tal y como las lenguas muertas, el sentido y la utilidad de tales dibujos se ha desvanecido con el paso de los milenios. Volver sobre ellos para interpretarlos supone no sólo una tarea de interpretación gráfica, pues el sentido es lo que importa; el pictograma es el medio y la entrada para conocer el origen de la humanidad, pero tras superarla el intérprete debe hallar el mundo en el que vivió el hombre prehistórico. Esto supone que, con la tarea de interpretar los pictogramas, también existe la idea de hallar el origen de la especie, y por lo tanto una genealogía de la humanidad a través de la representación gráfica.

De esta manera queda dibujado el panorama de lo que significa en perspectiva el signo; un elemento a la mano que permite leer e interpretar lo que se presenta a la conciencia a través de una señal que signifique tal presentación. Para el dibujo el signo es la señal que permite entender el objeto que se representa, comprendiendo que la representación es producto de la abstracción de un objeto o idea. Por lo tanto puede decirse y con suficiente claridad que el dibujo se presenta como una representación sistemática de signos gráficos, que un dibujante o emisor, envía a un receptor o interprete.

Tal uso del dibujo fue sumamente importante para el renacimiento pues un sistema de signos formal e institucionalizado le permitían al aprendiz de un taller, interpretar las formas y los objetos que se presentaba ante él para ser copiados. De esta manera el aprendiz podía amaestrase en una técnica o un arte en especial, para que sirviese a los intereses artísticos, de mecenas, ducados o líderes religiosos.

4.3 *Signum* en la antigüedad romana

¿Cómo llega a entenderse el dibujo en el renacimiento a partir del término *designare*? Hasta el momento se ha estudiado de manera general lo que a grandes rasgos significa el signo, en su utilidad y en su remisión. Lo que hay que recordar de él es que su procedencia etimológica viene del latín *Signum*, palabra que remite a "tallar o

marcar" (Eco, 1973) Este difiere de lo que originalmente se entiende hoy de signo como señal. Por lo tanto, si en el renacimiento se entendió el dibujo desde el *signum* ¿Cuál es su origen? Las condición del signo y su utilidad moderna son producto de lo que para los romanos fue la escritura. Ello queda comprobado a través del origen que tiene esté en el término *signum* en la antigua escritura romana.

El origen de la escritura occidental, tal y como la conocemos hoy día, hunde sus raíces en la cultura Fenicia. Ellos no sólo comerciaban a través del Mediterráneo, sino que además, intercambiaban conocimiento. Este intercambio se daba en el lenguaje comercial; para poder intercambiar un producto era necesario comprenderse a través de un lenguaje común. Los fenicios, a diferencia de los egipcios, tenían un sistema más simple de escritura que les permitía darse a entender de una manera más rápida. Este sistema escritural fue apropiado del Cuneiforme, el cual se le llama hoy día como el "sistema de los 22 signos mágicos". (Galvin, 2007) El origen de tales signos radica en el poder de abstracción que tuvieron los fenicios de los objetos que les servían para comerciar. Para entender el poder de abstracción de la escritura fenicia es preciso conocer estos signos (Véase Tabla 2 y 3).

Signo	Nombre y significado	equivalente en latín
	Agua	M
	Pez	N
	Colocar o apoyar	S
	Ojo	O
	Boca	P
	Jabalin a	Ts
	Nudo o	Q
	Cabez a	R
	Diente	Sh
	Marca	T

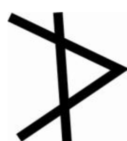
Signo	Nombre y significado	Letra equivalente en latín
	Buey	A
	Casa	B
	Lanzar palo	C

	Puerta	D
	Ventana	E
	Gancho	F
	Arma	Z
	Valla	H
	Vale	Th
	Mano	I
	Palma de mano	K
	Puya de buey	L

Cada uno de estos ellos es la abstracción de un determinado objeto o acción; a su vez muchos de ellos son reconocibles como letras actuales. Pero ¿Cómo funcionaba tal abstracción? ¿Cómo es que un objeto llega a ser una letra? La abstracción que hicieron los fenicios para construir estos signos proviene de sus propias creencias. Para ellos el Buey significaba fertilidad y virtud. De este animal se abstrajo su forma, representándolo a través de la figura que señala su cabeza (Véase Gráfico 3) Posteriormente al ser apropiada por los Minoicos se le giro 90º (véase Grafico 4) para finalmente quedar en la posición vertical de los romanos, tal como la conocemos actualmente (véase Grafico 5). (Gavin, 2007):



[Grafico 3]



[Grafico 4]



[Grafico 5]

Nótese que la letra A en un principio corresponde a lo que en esencia es la cabeza de un Buey; dos cuernos, la cabeza y las orejas. En el caso fenicio, la abstracción e identificación son equivalentes a la forma de la señal del objeto representado, porque distingue claramente el objeto que señala. La importancia de tal señal, puede haber servido a los fenicios como guía, ya que según Guido Gómez del Silva, la etimología de signo es equivalente del indoeuropeo “Sekw-no, Señal, marca, huella (…) celeste, constelación astro, señal que uno ha de seguir”. (Gómez de Silva, 2003) Puede que

para los fenicios haya sido el signo una guía, ya que acostumbrados a navegar en el mar, su única señal de ubicación en la noche fueron las estrellas, lo que implícitamente llega a la lengua castellana a través de la analogía que hace Moliner con respecto al signo; “Destino de cada persona, aunque no se piense en la influencia de los astros” (Moliner, 2007) El término guía como el medio que permite indicar un hacia-a, en este caso servía como signo de navegación. Tal remisión del signo como medio que indica el hacia-a, puede haberse reflejado en las representaciones que hacían de sus deidades los fenicios, en tanto indican el camino espiritual a seguir. No es de extrañar que la letra A, que originalmente indicara la representación de un Buey, estuviese primero en el alfabeto fenicio, ya que este animal, como señal de fertilidad, pudo indicar el concepto de origen. Sin embargo esto es sólo una suposición; no se tiene claro lo que para los fenicios era el concepto de signo, ya que la etimología remite directamente al latín *signum*, y no alcanza a llegar a la raíces del fenicio. Lo que sí es seguro es que, tanto para los romanos como para los griegos, las letras y la escritura representaban mucho más que una guía espiritual; era también una ley moral. En tanto era una ley, debía esta permanecer para ser publicada y conocida; retener las palabras que una idea, era principalmente el propósito de la escritura en sus inicios, problema que sigue vigente hoy día el cual se refleja en el siguiente apartado del teórico Colombiano de la caligrafía José Tramallino:

> “La palabra fugaz como el viento, apenas se emite, pertenece al pasado ¿Cómo hacerla estable? ¿Cómo fijarla? ¿Cómo hacer revivir los pensamientos? Por medio de la escritura” (Tramallino, 1937)

La preocupación por retener las palabras es igualmente importante para Heidegger, ya que la escritura mantiene aquello que el pensamiento hace fluir con el devenir:

> “Mantener significa propiamente custodiar, apacentar, pastorear sobre los campos de pastoreo. Lo que nos mantiene en nuestra esencia lo hace solamente mientras nosotros mismos man-tenemos, por nuestra parte, lo que nos mantiene; y lo man-tenemos al no permitir que se nos vaya de la memoria.” (Heidegger, 1980)

Existe una clara preocupación por "mantener" o, "retener" el pensamiento o la voz pronuncia. Esto mismo sucedía para los romanos como para los griegos, los cuales vieron en la escritura la retención del pensamiento. Según el mito anteriormente expuesto de la *grammata*, los griegos pensaban que la palabra escrita congelaba el tiempo; ellos llamaron a las letras de acuerdo al nombre del dios que hacia esto; *gramma*. Así queda consignado en la cita que hace Desbordes, de uno de los comentaristas de Aristóteles, Amonio:

> "Se llama letra [*gramma*] y elemento [*stoicheion*] al signo gráfico de cada uno de los elementos, pero también a la pronunciación [*ekphonesis*] con la cual se emite cada elemento." (Desbordes, 1995)

Sin embargo para los romanos la *grammata* constituía una ciencia; no lo que eran en sí las letras. Para ellos la *littera* era la palabra con que designaban a lo que hoy llamamos letras; por lo tanto la *grammatica* era el estudio de las *litteras*. Ellas podían ser *representadas* gráficamente, ya que según Desbordes:

> "En cuanto dibujo, la letra es una "impresión" (Character, tupos) en la que el elemento constitutivo se revela y se hace concebible; inversamente como unidad oral. Como elemento material de la voz, la letra es aquello susceptible de ser revelado por una impresión gráfica, como sello que deja su marca en la cera" (Desbordes, 1995)

No obstante Desbordes aclara que las letras no pueden reproducir todos los sonidos que son emitidos por la voz, lo que no implica la imposibilidad decir todo aquello que se desee. El único inconveniente que existe en la escritura y que analiza Desbordes, es que sólo capta aquello que puede ser nombrado; según lo romanos, "vulgarizado". La esencia misma de las cosas no puede escribirse, por una simple lógica: todo aquello que necesite de dos conceptos que se superpongan, los cuales dependan uno del otro para ser nombrados, es en esencia imposible de ser escrito, ya que necesita de dos o más palabras para ser entendido y por lo tanto no puede circunscribirse a la unicidad de una palabra, o sea en lo sustantividad del lenguaje. Desbordes identifica este problema escritural que ya había sido ya comprendido por los romanos, como aquello que "no se puede escribir ya que lo que en la voz está

demasiado ligado a la sustancia misma para poder transponerse a otra sustancia, no participa en la significación" (Desbordes, 1995) Por lo que la escritura, para lo romanos, era todo aquello que era del *vulgo,* o sea, de publicación, pues era susceptible a ser escrito.

El carácter de la escritura como un *vulgo*, (o entendido en términos actuales como divulgar) implicaba que fuera de carácter público. Para los romanos "la voz era primero", lo que significaba que el lenguaje era de carácter oral; sin embargo lo que se podía pronunciar era susceptible de ser ligado a la forma, que como se ha mencionado anteriormente, era la forma-de, [identificación]; por lo que aquello que podía ser dicho claramente, era susceptible de ser representado, ya que se conocía su figuración. Por lo tanto aunque la voz era lo primero, ella no sólo se daba en la oralidad, sino también en la grafica. La *vox* latina era aquella práctica que implicaba hablar para el otro. Aunque se podía leer un texto en la soledad, los romanos preferían hacerlo a voz alta y preferiblemente hacia el público, ya que la *vox* implicaba dar a conocer, o reafirmar el conocimiento ya establecido como la ley, la moral y el derecho del pueblo. Esto implicaba una publicación más extensa de la *vox* romana hacia todo el imperio; tal fin se baso en la escritura, la cual debía de ser pública para todo habitante. Esto conllevo a la república inicialmente, a tallar las letras sobre la roca para que la escritura fuera de carácter público. Luego de la muerte de Julio Cesar en el año 42 a.c. Roma paso a ser un imperio, por lo que las fronteras fueron más extensas, lo que involucraba un mayor control sobre la sociedad que la conformaba. La ley y la moral debían llegar a más personas y ser publicada de manera más extensa.

El tallar en la roca la escritura para el *vulgo*, se debía a que el papel para aquella época, era sumamente costoso. El papiro egipcio era ampliamente usado en Roma, pero este sólo era exclusivo para los textos eruditos. Tallar en la roca lo que era de público conocimiento, permitía una mayor durabilidad de lo escrito y con ello un aseguramiento de la memoria; en el Coliseo romano aun se conservan las primeras inscripciones del emperador Trajano, las cuales hacen alusión a la inauguración del coliseo en el año 73 d.c. Según Christophe Perfect, "En principio, los trazos de las letras eran de un grosor uniforme" (Perfect, 1994) Esta pudo darse cuando era Roma una república ya que no era tan extensa como si lo fue el

imperio, el cual necesito publicar el derecho y la ley romana a más pueblos. Las letras que fueron talladas en la roca permitieron obtener una caligrafía mucho más estilizada, la cual hoy sigue vigente y se le llama *letra con serifa*:

> "(…) pero más tarde el ancho de los trazos se hiso variable, con el fin de imitar el efecto natural del pincel de punta cuadrada que los canteros utilizaban para esbozar las letras sobre la piedra antes de tallarla" (Perfect, 1994)

Esto indica que el proceso de esbozo de la letra, inicialmente realizado con una pluma de punta cuadrada y tinta negra, dejaba las pequeñas líneas que se observan en la terminación de cada letra, como en la tipografía Times New Román. Los talladores dejaban tal cual estas líneas en la roca, tanto por estética como por funcionalidad; estas le ayudaban al lector a conservar el guion de lectura de cada línea del texto. Es una lógica tipográfica el uso de la serifa, pues una letra que no la tenga [*sans serif*] como la Arial o la Calibri, no pueden usarse en textos que deben ser leídos a lo lejos, los cuales contengas muchas letras. Por eso los romanos conservaron la serifa, porque esta les permitía a los ciudadanos leer lo escrito en la roca en la distancia conservando el guión de cada línea. Con el tallado de la escritura sobre la roca que el término *signum* tomo su significación. Según Eco, el término hace alusión a "talla o marca" (Eco, Signo, 1973). Por lo tanto se asume esta definición de *signum* a través del tallado sobre la roca de la escritura romana. No obstante, aunque *signum* pueda remitir a las letras como tal, no era así para los romanos. Para ellos el *signum* era igual a lo que se conoce hoy como *nota*.

Nota, según dicta la R.A.E. significa "Señal, breve indicación que se hace para recordar algo". En este sentido el *signum* para los romanos como nota, recordaba la acentuación o pronunciación de determinada letra o palabra. Para la lengua castellana una nota está presente en el signo como en la letra ñ; en la tilde de las vocales; en los dos puntos que va sobre la letra ü. Para los romanos lo era igualmente, con la variante de que algunas notas pueden ser en sí mismas *litteras*. Desbordes plantea este problema para la escritura romana a través de la letra H. Según él, la pregunta con respecto a

esta letra es si es *¿littera o nota?* (Desbordes, 1995). Tal parece que para los romanos la letra H tenia los dos usos:

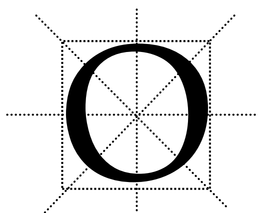
> "En el primer caso se podrá hablar de *littera* con referencia a la H. En el otro caso, se preferirá decir *nota*, una marca, una especie de señal para advertir al lector que tal elemento lingüístico tiene un modo de emisión particular." (Desbordes, 1995)

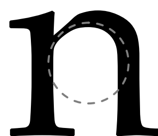
El ejemplo de la H es muy común en la escritura romana; ejemplos similares se presentan a lo largo de la escritura latina. Otro de ellos y aun más importante, era la separación de las palabras. Para la lengua castellana es muy importante dejar espacios entre ellas para que se entiendan cada una en conformación a una frase: Ej. "USTED PUEDE LEER ESTO", sin embargo tal y como lo documenta Desbordes, la escritura romana en un principio no le preocupaba los espacios entre palabras: "USTEDCOMPRENDEESTO". Dícese que "no les preocupaba" porque en realidad los romanos conocieron los espacios entre palabras mucho antes que los griegos. La separación era admisible mediante un punto que indicaba la culminación entre una palabra y otra; "USTED*COMPRENDE*ESTO"; esto supone que para los romanos, lo importante no era la corrección ortográfica, sino el sentido propiamente del texto. En la descripción que hace Desbordes a esta falta de regularidad gráfica, afirma que: "Sabemos cómo escribían los latinos porque se ve su escritura en los muros y monumentos, y la conclusión es bastante decepcionante: escribían de cualquier manera" (Desbordes, 1995) "Decepcionante" porque se supone que un vasto imperio como el romano debía tener alguna legislación sobre la escritura; pero no era así. Tal falta de regularidad como llama Desbordes a esta escritura, radicaba en la comprensión misma del texto: "Los romanos contaban con la inteligencia del lector para suplir las imperfecciones del texto" (G. Edon, 1884) esta inteligencia aplicaba propiamente a la escritura, ya que la paradoja clásica de la representación dicta: "quien conoce el objeto representado no tiene necesidad de representación "perfecta", de cualquier manera que se encienta esa perfección" (Desbordes, 1995) Lo mismo sucede con la escritura castellana actual: en el caso de la preposición afirmativa "que" y de la preposición interrogativa "Qué" se abrevian mediante el uso de una sola letra. En el caso del

"que" se usa ahora "q" como palabra. En el caso del "Qué" se usa "Q´", para abreviar la escritura. Sucede de igual manera con la preposición "por" por el "x", incluso en los nombres: cuando se escribe Carlos, algunas veces se escribe "krlos" Catherine, Ktherine. Puede decirse que con las nuevas tecnologías en las cuales se escribe más rápidamente, la escritura ha vuelto a su origen lingüístico; la abreviación acelera la escritura y por tanto pueden decirse más cosas. Estas abreviaturas eran muy comunes en los romanos, ya que lo contrario sucedía para ellos; abreviaban porque sobre la roca era más difícil escribir (por lo que debían omitir letras que no fueran indispensables para la comprensión del texto). Es como escribir la siguiente frase "XQ S SCRIB D STA FORMA" entendiendo que para las personas que están familiarizadas con estas abreviaturas no es necesario escribir "PORQUE SE ESCRIBE DE ESTA FORMA" sabiendo que la primera frase tiene el mismo sentido que la segunda. Por lo tanto la perfección que señala Desbordes, de la forma que se representa a través de la escritura, no era la forma que hoy entendemos de ella; una forma coherente y precisa de escribir. Esto implica que para los romanos el concepto de forma era muy distinto al concepto kantiano que tenemos hoy de este. Para Kant la forma está dada en la esencia que se representa de lo más puro de los objetos; dícese en palabras de él, "dibujo" (Kant, 1781) Sin embargo, aunque los romanos compartían la misma concepción de la esencia [*eidos*] la forma sólo era representable sobre aquello que lo señalaba, no sobre lo que lo constituía. Por eso los romanos indicaban que la escritura era el *vulgo*, porque indicaban la *vulgaridad* de aquello que se podía escribir; lo que propiamente señala aquello que no está al alcance de la lengua. Se dice por ejemplo *amor* en castellano, pero si amor se escribe en ingles *love* ¿Por qué las dos palabras se entienden de igual forma en los dos idiomas, a juzgar que se escriben de manera distinta? Lo que es el *eidos* del amor no puede ser escrito ni dicho, porque se comprende y se siente en cada Uno; lo que se escribe de él es la vulgarización (en términos romanos) de aquello que señala lo que propiamente no puede ser dicho. Kant identifico esto en el siglo XVIII esto como lo *noumenico*, aquello que es la cosa-en-sí pero que no puede ser conocido por el hombre debido a que lo que media el conocimiento

de la cosa es nuestra sensibilidad y no nuestra objetividad. [*Noumeno*]

Es conocido por la historia que el antiguo imperio Romano, no filosofo tanto como lo hicieron los antiguos griegos. Por lo tanto comprender lo que para ellos era forma, se traduce en la comprensión que tenían los griegos de este concepto. Según Tatarkiewicz forma para los griegos constituía "la disposición o proporción de las partes" (Tatarkiewicz, 1995) ellas conformaban lo que era la belleza de la cosa. La *mathesis*[12] permitía la disposición armónica de lo que es bello, porque daba orden a las partes. Ya en Aristóteles es comprensible esto: "las principales variedades de la belleza son: una disposición adecuada, la proporción y una determinada configuración". [Libro de la *Poética*] Esto se tradujo en el arte romano a través de arquitectura: la disposición del arco romano es simétrico en relación a la mitad de una circunferencia. Esto mismo se vio reflejado sobre la escritura: la proporción armónica de las partes que conforman a las *litteras* romanas se ve reflejada en la cuadratura que conforma a cada una. Un cuadrado perfecto se puede dibujar en cada una de ellas dividiendo proporcionalmente cada parte, para entender su simetría. (Véase grafico 7) Mientras que el arco romano se ve reflejado en la unión de los troncos que conforman a las letras, como en la letra "n" (Véase grafico 8)





[Grafico 7] [Grafico 8]

La relación entre escritura y arquitectura, es ya analizada por Perfect: "Un ejemplo elocuente, entre muchos otros, es la relación

[12] Concepto griego que enunciaba el orden natural de las cosas; concepto que *a posteriori* se reflejaría en la ciencia geométrica [*mathesis universalis*]

formal existente entre la arquitectura y la caligrafía, la cual expresa el espíritu de cada época" (Perfect, 1994) Reflejo de lo que para Frutiger significa la recta composición de los troncos de una letra:

> "Estableciendo una comparación con la evolución de la arquitectura, encontramos una analogía entre las letras limitadas por estos remates [serifas] y las columnas de todos estos estilos históricos; la columna aparece siempre limitada abajo por una basa y arriba por un capitel" (Frutiger, 2005)

La abstracción en este caso que se realiza de las letras, para los romanos, se hacía en relación a la arquitectura; pero no era la arquitectura reflejada directamente en los monumentos y palacios; era una concepción de ordenar y hallar la proporción armoniosa del espacio. Tal concepción allanada en la acción de búsqueda, tenía como fin el hallar la divinidad de los dioses. La *litteras* conservaba la proporción armoniosa, porque era reflejo de la divinidad que la escritura contenía. Las letras eran las formas que se vulgarizaban de lo que los dioses hablaban. La escritura constituía por lo tanto, la indicación de la ley divina, moral y cultural romana, representada en las letras que señalaban lo que esencialmente era la ley, dictada por los dioses. Por lo tanto el *signum* se halla en los romanos como la indicación de lo divino, aun cuando Desbordes indique que este era la *nota*¸ pues esta era indicación de la buena pronunciación que debía hacerse de una palabra, lo que significa armonía de la forma de pronunciar. El *signum* por lo tanto no era precisamente aquello que se representaba como indicación, sino la indicación misma, o sea, la función propiamente, ya sea la *littera*, ya sea la *nota.* El *signum* propiamente estaba en la conexión entre la representación y la esencia de lo representado; en el arco que forma la letra O que es símil al arco romano en arquitectura; en las astas que conforman a la letra H que son similares a la columna de Trajano, etc. En la escritura la forma estaba implícita en la proporción de las partes que conformaban las letras; ella era igual a como los romanos hacían los monumentos, los acueductos, los palacios etc. Representaba la búsqueda de la perfección divina, dictada por los dioses; la ley, el derecho, la moral, todos ellos se reflejaban en la proporción geométrica y arquitectónica del espacio. Un cuadrado perfecto, con sus cuatros lados iguales, era el *signum* del *sensus communis*, ideal

romano que fundó la república y que se reflejo en el senado, como la representación del pueblo.

El *signum* no era precisamente la forma, ni la letra, ni la nota; era lo que indicaba la buena proporción de las partes que las conforman; era la señal de la buena forma de actuar, la buena de obedecer, lo que era *beauty* y *bonus*. Esta concepción viene acompañada del átomo, *elementum* que constituye a toda la materia; en este caso el *signum* no constituye las cosas, sino que indica el por qué son armoniosas y bellas. La indicación y la señalización del signo son cuestiones meramente metafísicas, pues no es ni figura ni grafema; es en realidad la conexión entre la figura grafica y el *eidos* que representa. En términos actuales, el *signum* señalaba el canon, la norma y la regla que indica si tal cosa era bella y armoniosa según la ley divina. ¿Cómo funcionaba la norma y el *signum* en la escritura romana? La norma indicaba que la letra O debe ser conforme al espacio de un cuadrado de similar magnitud en cada uno de sus lados, lo que conformaría lo simétrico de su forma; el *signum* es lo que indica que esto sea cierto, o sea, que la letra al ser comparada a un cuadrado quepa dentro de este, lo que indicaría el cumplimiento de la norma. El *signum* en relación al átomo, es la partícula que determina que la norma se cumpla; si los cuatro lados de la letra O tocan las caras correspondientes al cuadrado, esto indica que la letra O es perfectamente simétrica, señal de buena proporción del objeto. Pero ¿Por qué se presta tanta atención del *signum* con respecto a la caligrafía romana? Lo que llega a la contemporaneidad, y que es indudable su utilidad, es la escritura; las letras mayúsculas, llamadas *cajas mayores*, no han variado mucho desde la antigüedad romana. Las letras minúsculas o *cajas menores*, surgieron posteriormente con la cursiva romana tardía; quiere decir que en sí misma la escritura occidental latina y sajona sigue siendo romana, aun cuando el latín ya no sea de amplio uso. Pero algo aun más importante es con respecto a la tradición geométrica que carga esta escritura. La buena proporción espacial de cada letra, se ve reflejada en los cuadernos de uso académico; ellos contienen las márgenes, tanto paralelas horizontales llamadas comúnmente *rayado*, y las márgenes cuadriculadas. Estos dos tipos de márgenes proporcionan la guía al escritor para saber en qué caja debe realizar cada letra. El cuaderno cuadriculado mantiene la norma escritural que fue usada por los

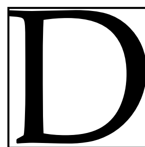
romanos; la caja cuadrada. Por lo tanto no es de extrañar que la proporción, aunque se diera en todos los aspectos humanos de la sociedad romana, se viera especialmente reflejada en la escritura, pues aunque el imperio romano cayó en el 418 d.c. se conservaría la forma de escribir en casi toda Europa[13]. La proporción y la forma geométrica por lo tanto trascendieron de roma, a través de la caligrafía, lo que por un tiempo fue olvidada por la edad media, pero que luego en el renacimiento surgió a través del dibujo.

4.4. La transición del *signum*: de la *forma* a la *experiencia estetica*

Esta transición del *signum* como indicador de la proporción y la disposición de las partes que conforman la forma de las cosas, estuvo acompañada del concepto de la experiencia estética. Anteriormente se afirmo que la escritura conservo la norma espacial y la buena disposición de las partes que conforman la forma bella (Tatarkiewicz, 1995) Sin embargo cuando se disolvió el imperio romano occidental, esta preocupación por conservar la belleza de la forma se perdió en la edad media. Esto puede ser evidente en tanto la escritura medieval no era simétrica. La letra “d” gótica por ejemplo, no puede ser ajustada dentro de un cuadrado, pues su altura supera ampliamente su anchura. (Véase grafico 9)

[13] Aunque el imperio romano cayo, la escritura trascendió a los nuevos reinos que estaban constituyéndose. Uno de ellos fue Imperio Carolingio, que regulo la escritura latina e incluso llego a establecer un estilo propio de letra minúscula ampliamente usada hoy día; la cursiva carolingia dictada por Carlo Magno.





Letra Gótica Letra romana

[Grafico 9]

El cambio caligráfico pudo deberse a que la *vileta* o papel pergamino era ya de amplio uso en el Medioevo; sin embargo era costosa su producción, por lo que para ahorrar espacio los calígrafos reducían la anchura de la letra, y doblaban ligeramente el asta para que esta abarcara menos espacio y así poder escribir más letras sobre el pergamino. Otra es la razón por la que la letra gótica toma su forma. Según Frutiger (2005), la arquitectura como concepción de la forma espacial determina lo que para el momento se está pensando. Anteriormente se observo que la letra romana reflejaba la buena proporción de la forma, en lo que se conoce como simetría. Para la edad media esto era básicamente lo mismo; la concepción arquitectónica se veía reflejada en la escritura. La letra "d" del grafico 9, muestra una superación de la anchura por la altura, por lo que asemeja a la concepción de "elevación" de una catedral gótica. Es precisamente en la arquitectura gótica, en donde se refleja la concepción de la elevación a través de las altas columnas de las iglesias de aquella época, las cuales rematan en un arco ojival. Se tiene la concepción de que el gótico buscaba la ascensión, la superación, el alcanzar a Dios; tales ideas provienen de los primeros escritores cristianos como San Agustín, Tomas de Aquino y Boecio. Pero no fue precisamente sobre la forma en lo que se remitió tal concepción. Según Tatarkiewicz, fue la experiencia estética la que determino la arquitectura medieval. Cuando este autor hace alusión a la frase *delectabilium rerum suavitas intrar mirabilliter penetralia cordis* [la dulzura de las cosas que encantan a los oídos y a los ojos penetra milagrosamente en el corazón] de Guido de Arezzo, señala que la "experiencia estética es básicamente ver y escuchar, sin requerir ninguna actitud que sea diferente a la del espectador u oyente" (Tatarkiewicz, 1995) Esto quiere decir que si la arquitectura Gótica enaltecía las formas, a tal punto en que se superaba la altura

de las iglesias romanas, era por que se pretendía generar esa experiencia estética en el observador, la cual indicaría la ascensión, el enaltecimiento, la omnipotencia del Dios creador.

Para la edad media lo más importante era la ascensión del espíritu al mundo divino, por lo que la experiencia estética reproducía esa sensación a través de la arquitectura. Las columnas altas, junto con los arcos ojivales de las catedrales medievales jugaban dos papeles importantes en esta experiencia; una gran altura de las catedrales implicaba una percepción del espacio mucho más alta. El arco ojival permitía llevar la observación del espectador de forma ascendente. Otra indicación para tal experiencia, se generaba con la entrada de la luz; en las iglesias romanas, las paredes debían ser bastante anchas debido a la resistencia estructural, lo que suponía ventanas más pequeñas y por lo tanto menos entradas de luz. En la catedral medieval, con la superación de la altura convencional de las estructuras romanas, y con unas columnas más delgadas, a demás un soporte estructural externo como el arbotante, se podía construir paredes más altas la cuales daban paso a ventanas más grandes, lo que permitía que entrara más luz a la iglesia; con ello se generaba la sensación de iluminación espiritual, junto con la altura arquitectónica que proporcionaba la sensación de enaltecimiento. Todo esto era un juego arquitectónico que iba en pro de la experiencia estética, la cual representaba la idea del alcanzar la divinidad suprema. Por lo tanto si Tatarkiewicz afirma que tal experiencia no requería de la "actitud del espectador", es porque todo estaba en juego para generar la experiencia en él. La forma, aunque según documenta Tatarkiewicz fue conservada como la buena proporción de las partes, sólo se reflejo en la edad media en la simetría estructural que compone a la arquitectura y no propiamente en la filosofía. No implica esto que se haya dejado el concepto de forma de lado, pues este autor es claro con respecto al concepto en el Medioevo:

> "Los escolásticos (…) diferenciaron entre dos tipos de forma: una puramente sensorial, es decir acústica (*qua mulcet aurem*) o musical (*suavitas cantilenae*); la otra, la forma mental o conceptual, un modo de expresión (*modus dicendi*), que comprendía tropos y metáforas y que tenía un carácter

principalmente óptico, empleaba imágenes y constituía el aspecto visual de la poesía.” (Tatarkiewicz, 1995)

Quiere decir que aunque la experiencia estética fue fundamental para la edad media, ella se debió a una distinción del concepto de forma la cual se dio en función de la estética. Se entendió que si se quería recrear en la tierra la experiencia divina, era necesario acudir a la sensación corporal tanto a través de la acústica, como de la óptica. Significa esto que el *signum* era la señal divina representada en la forma arquitectónica, que generaba en el espectador la experiencia propiamente que hacía sentir el poder de Dios en la tierra. Se recreaba esta sensación, porque se pretendía dar cuenta de lo que posiblemente significaría para el hombre terrenal la concepción de lo divino. Las señales indicaban la existencia del creador supremo, las cuales revelaban visualmente la existencia real de Dios, aun cuando este no fuese visible a los ojos humanos en forma de un ser.

El *signum* como indicador característico del fenómeno que se presenta de aquello que no se ve pero que se percibe, es claramente enunciado por Eco: “la operación abductiva [del signo] consiste en formular hipótesis sobre una conexión física procedente y una relación de causa a efecto que no se ha probado”. (Eco, Signo, 1973) Cuando se observa a lo lejos que se está quemando un bosque, es porque propiamente no se ven las llamas, sino el humo que se emana de él; este señalaría existencia del fuego ahí. (Abducción producida por el signo) El signo según Eco indica lo que directamente no se percibe; si no fuera de esta manera lo que se observaría sería el objeto directamente y no sus señales. Por lo tanto el signo representa aquello que propiamente señala tal y como lo expresa Max Müller: “un objeto tan íntimamente relacionado con otro, que su precepción o representación provoca o está llamado a provocar la representación de este otro” (Müller & Halder, 1976) Esto se vio claramente reflejado en el cristianismo primitivo y especialmente en el gótico, ya que la experiencia se generaba a través de los signos que señalaban aquella divinidad que directamente no se observaba pero que si se percibía, todo esto en torno a la experiencia estética determinada a través del dominio del espacio. Se observa el fenómeno divino aun cuando no se observe directamente el sujeto

u/o objeto Dios. Esto se explica en la filosofía kantiana a través del concepto del *noúmeno*, el cual expresa que el fenómeno indica el objeto que se presenta a la sensibilidad y que no puede conocerse objetualmente sino sólo a través de la subjetividad. (Critica de la razón pura). Por lo tanto el *signum* tuvo en la edad media la connotación de la indicación divina aun cuando esta no fuese observada directamente. Lo que se presentaba ante los humanos eran los fenómenos propios de la supuesta existencia divina; señales de enviadas por Dios para ratificar su omnipresencia. Sin embargo tales señales no se dieron únicamente en la arquitectura. Con las cruzadas el cristianismo saqueo tierra santa para traer a Europa reliquias tales como la túnica de Cristo o el santo Grial, las cuales funcionarían como señales de la existencia de Jesucristo en la época romana. Otra de las manifestaciones divinas fueron los estigmas que padeció el monje San Francisco de Asís a lo largo de su vida; (según la iglesia católica este ha sido la única manifestación real de estigmatización de un hombre producida por un ente divino) Todo esto supone que para la edad media, el cristianismo se apoyo en el *signum*, como señal visual de aquello que propiamente se creía ser patente. La existencia de Dios se comprobaba a través de la experiencia estética que surgía del dominio espacial en tanto la presencia de Cristo se daba a través de los objetos que este mismo había dejado.

Esto indica que el *signum* en la edad media conservo la idea de la presencia divina que ya anteriormente los romanos habían advertido en él. Sin embargo en el caso del Medioevo la señal o *signum* permitía comprobar la existencia de Dios y no precisamente las leyes que esta divinidad determinaba. Esto pudo deberse a la temprana conformación institucional de la iglesia católica, ya que roma sólo llego a aceptar el cristianismo a partir del siglo IV con el congreso de Nicea dirigido por Constantino el grande. La comprobación de la unicidad de Dios era una nueva religión que apenas estaba fundándose en roma, pues la mayoría de los romanos era politeísta. El cristianismo unifico la religión fundándose en la idea hebrea del monoteísmo, articulándola con la presencia divina hecha carne de los griegos antiguos. El *signum* abandono la idea romana de la norma para centrase en la comprobación de Dios en la nueva religión, lo que dejaría al término en la comprobación de la existencia divina.

Pero si el *signum* era señal de la existencia divina, ¿Por qué no se reflejo esto en la escritura? Según Desbordes el propio San Agustín desprecio el *signum* en la escritura por considerar esta un artificio humano. Las señales divinas sólo pueden hacerse evidentes en el marco de lo que puede considerarse milagros u/o anunciaciones; la letra o *littera* interpreta el mensaje de Dios, y para nada constituye lo que es el *signum* divino. Es por esto que el Medioevo desprecio el *Signum* en la escritura por que la norma y la composición debían establecer lo que se consideraba en la experiencia estética.

4.5. Forma y proporción en el renacimiento italiano

Pero ¿Cómo se refleja esta concepción de señal divina del *signum* en la la palabra *designare*? ¿Qué buscaba el renacimiento italiano con el *signum*? El renacimiento no sólo trato de remembrar el mundo clasico, sino que tambíen, a partir de él, fue que edifico la noción de espacio y dominio del mismo. Desde la geometría Euclidiana el mundo clasico ya habia conocido la noción de la forma en la composición espacial. Según Tatarkiewicz:

> "Esta teoría estética – como corrobora Aristóteles – se originó entre los pitagóricos, probablemente en el siglo V a. de c., y sostenia que la belleza consiste en la proporción simple y bien definida de las partes" (Tatarkiewicz, 1995)

En el sentido griego, las cosas tienen forma si las partes están adecuadamente ordenadas, en lo que se consideraría un objeto bello. "La belleza de un cuerpo actúa en la visión por medio de la disposición adecuada de los miembros" (Cicerón, *De officiis*). La idea de la buena proporción de las partes que conformaban un objeto, trascendió hasta el propio San Agustín quien afirmo "Sólo la belleza agrada: y dentro de la belleza, las figuras; en las figuras, las proporciones; y en las proporciones, los números" (*De ordine,* II, 15, 42) nuevamente es este autor es quien afirma "Cuanta más medida, figura y orden haya en las cosas, mayor será su valor" (*De natura boni*) la insistencia de San Agustín con respecto al número en lo que determina la forma bella, es una concepción siempre

constante en él: “Las cosas bellas agradan en virtud del número que contiene en sí mismas” (*De musica*, VI 12, 38) Esta constante determina el gran aporte teórico de San Agustín a la semiótica moderna; a través del *signum* como medida y proporción divina, es que se edifico precisamente el concepto de forma para el renacimiento.

La gran obra *La Divina proporción* [*Il divinna proporcione*] de Luca Pacioli, no se distingue por formular una nueva concepción de la matemática y la geometría; la importancia de esta obra radica en la sistematización de las medidas geométricas y las figuras solidas a tener en cuenta en la arquitectura. Sobre esta obra el traductor contemporáneo Antonio Gonzales, interpreta lo que para el renacimiento fue el gótico:

> “La línea recta era símbolo de castidad, simplicidad de vida y moralidad contra las extravagancias del virtuosismo técnico de las líneas “curvas” muy del espíritu gótico, considerado, ahora, como el exponente de la corrupción y exhibición lujuriosa de riquezas.” (Gonzales & Pacioli, 1991)

Tal interpretación que hace Gonzales de la obra de Pacioli se funda en el desprecio renacentista hacia la concepción gótica de la forma. La idea de que la tendencia de aquella época (proveniente de los godos) se le puede considerar en la historia del arte como de “exuberante” la explica Gonzales en relación al estudio geométrico de Pacioli, como “extravagante” “corrupta” y “lujuriosa”. Quiere decir esto que el renacimiento negó la función arquitectónica del gótico que promulgaba en la arquitectura la experiencia estética, dando paso al concepto de forma en tanto proporción de las partes que conforman aquello que es bello, vitalizando con esto el concepto de la *proporcione* clásica olvidada en el Medioevo. Para los artistas y artesanos del renacimiento, había que hallar tal proporción a través de la geometría para encontrar la belleza de los objetos, pues en esta época no se daba por hecho la percepción inmediata del orden y la composición. Este principio es notable en el siglo XVI cuando la arquitectura renacentista volvió sobre las estructuras romanas, para edificar las nuevas cátedras y palacios de Europa. Según Gonzales:

> "La rectitud moral y el deseo de renovación de la arquitectura se ligan en Pacioli, a la esmerada preparación científica (matemática) del arquitecto." (Gonzales & Pacioli, 1991)

No es extraño que haya sucedido inicialmente en la arquitectura, ya que fue a través de esta en donde se describió la noción de la perspectiva [*perspiciere*] De acuerdo a lo que afirma Lambert, este "descubrimiento" remplazo la base empirista medieval:

> "(…) se afirma que Brunelleschi fue la primera persona que hizo un estudio matemático de las leyes subyacentes a la perspectiva lineal, pero Alberti fue el primero que las escribió para uso de los pintores en *De Pittura*, escrito en 1436." (Lambert, 1985)

Precisamente sobre este fenómeno es que Lambert asegura que: "Durante cien años estas reglas se convirtieron en un estudio necesario para todo artista novicio, proliferando los manuales que las exponían" (Lambert, 1985) Quiere decir que tan pronto se escribió acerca de las nociones de perspectiva, estos escritos se difundieron en forma de manuales, los cuales indicaban el modo en que debía aplicarse tal concepto. Se "difundía a través del manual", ya que la indicación del cómo-hacerlo era el principio de la razón [*ratio*] en el renacimiento. La idea de concebir una estructura ideal, casi divina, que da forma a todas las cosas en el espacio, tuvo ciertamente sus orígenes en la normalización de los signos que determinaban la composición de un objeto: con el descubrimiento de cada uno de ellos, Absalón Avellaneda asegura: "Cuando el dibujo reconstruye la figura del modelo a partir de dichos volúmenes, lo idealiza y lo perfecciona bajo una regla matemática llamada canon" (Avellaneda, 2006) Cierto es que esta época se remitió a los clásicos griegos y romanos, apropiando de ellos la nociones de *proporción* y de orden en tanto se convirtieron en el renacimiento en métodos que permitían racionalizar el conocimiento. Esto indica que si bien esta época apropio el concepto clásico de forma, se determino a su vez que la proporción de lo bello no era percibido de manera inmediata; esta debía identificarse a través del canon o la norma, lo que remite a una búsqueda racional de la forma de las cosas. Sin embargo es nuevamente Avellaneda quien advierte la condición racional del pensamiento renacentista a través del canon:

> "Según ella, la forma gráfica no se deriva del cuerpo objetivo del modelo sino de una idealidad normativa que antecede a la ejecución y que se alcanza por el desarrollo de una serie de operaciones conocidas bajo el nombre de geometrización" (Avellaneda, 2006)

¿Cómo puede llegarse a concluir esta afirmación? La categorización que hace Tatarkiewicz del concepto de forma explica tal distinción entre lo que se puede llamar *forma clásica* y *forma renacentista*. Para este autor es claro que en el mundo clásico no existía una sola noción de forma; en lugar de ello, los griegos pensaban que *forma* era la proporción adecuada de las partes, en lo que Tatarkiewicz clasifica como Forma A. La segunda noción era algo parecida a la primera, sólo que en esta aplica la apariencia de las cosas, en lo que este autor clasifica como Forma B. Pero en lo que se refiere a una tercera clasificación, esta la llama Tatarkiewicz Forma C la cual se dio con gran fuerza en el renacimiento. Esta última es la síntesis de las dos anteriores. "Según esta concepción, forma (la forma C) es sinónimo de contorno, figura y configuración; su significado es parecido al de la superficie y al de sólido." (Tatarkiewicz, 1995) Contenida dentro esta afirmación se halla la concepción sintética de forma entre el mundo clásico y el renacimiento. Por contorno puede entenderse como aquella línea que delimita el objeto que se observa, en lo que refiere a la apariencia de este; apariencia como aquello que se proyecta externamente en relación al contorno, ya que este puede hallarse en la exterioridad del objeto. Según Tatarkiewicz "Los objetos no pueden carecer de la forma A porque sus partes deben mantener cierta disposición" (Tatarkiewicz, 1995) por lo que la síntesis es clara: al no abandonar la forma A, en la contemplación de la apariencia del objeto (Forma B) la síntesis se hacía de manera implícita. Sin embargo lo que distingue la Forma C de la Forma A y B, es lo que enuncia Tatarkiewicz como "sinónimo de contorno, figura y configuración".

¿Qué es figura en relación a forma? y ¿Por qué se habla de configuración? La primera inquietud es tan simple de resolver que pareciera generar sospechas semánticas: figura y forma son sinónimos y sus significaciones parecieran ser iguales. Basta con distinguir los significados que proporciona la Larousse en torno a

estos dos términos: “*Forma:* Figura exterior de los cuerpos” “*Figura:* Forma externa” Por lo que la segunda inquietud se responde a través de la inercia significativa de estos dos términos: “*Configuración:* Forma [figura] exterior de un cuerpo” sin embargo esta definición es demasiado general para este propósito. Está bien decir que este término [configuración] tiene que ver con la forma externa, pero el prefijo “con” denota la configuración, ósea, la figuración contenida o allanada ahí. Por lo tanto la configuración a la que se refiere Tatarkiewicz es en relación a la forma que está contenida dentro del objeto y que debe hallarse. En este caso la configuración allana la forma contenida ahí, de las cosas en el espacio; siendo “cosas”, estas determinan lo que en su forma son a partir del límite que se establece para identificarlas [contorno]. Esto se comprueba a través de la observación de los objetos particulares que componen el espacio; si por ejemplo se observa un bosque, la primera impresión que se tendría de él es la visión holística de este; supóngase que allí se encuentra un biólogo y su respectivo ayudante para ilustrar ciertas plantas que contiene este lugar. El biólogo le pide al dibujante que observe atentamente una heliconia silvestre; este al verla tiene que determinar primero lo que es la heliconia y lo que no lo es. En tanto realiza esta distinción, va generando un límite que separa la flor a dibujar del resto de las cosas que encuentra a su alrededor. El primero de estos límites es el contorno, el cual establece la relación del objeto con las demás cosas que están externas a él. Es por esto que Tatarkiewicz afirma que: “Dibujo” era [en el renacimiento] el sinónimo natural para la forma como contorno” (Tatarkiewicz, 1995) sin embargo para que este fuese identificado en el objeto, era necesario remitirse a las señales que indicaban el límite de este, en relación a las demás cosas en el espacio. Tales señales se hacen visibles, por ejemplo, en la línea imaginaria que se dibuja en el contorno de un objeto, el color que distingue una cosa de otra etc. Es por eso que muchos dibujos, (aunque tardíos con respecto a esta concepción de dibujo), de la expedición botánica realizada por José Celestino Mutis, no poseen fondo, ya que para el botánico era importante la individualidad de la planta, en lo que se refiere a la separación de su entorno, para así identificar las partes que la componen. En algunos casos es notablemente visible que el dibujante marco primero el contorno con

una línea lo suficientemente gruesa reafirmando la distinción del objeto en relación a los elementos exteriores a él.

Una de las causas por las cuales la forma se entendió en relación al contorno, fue precisamente la preocupación del renacimiento de volver hallar la buena proporción de las partes que componen a los objetos en el espacio. “El hombre de Vitrubio” realizado por Leonardo Da Vinci, identifica la geometría que compone externamente al cuerpo humano en su mayor extensión espacial. En el caso de este dibujo es visible una búsqueda que iba más allá de la buena proporción; esta ilustración, junto con las de Geoffroy Tory, entre otras, proponían la búsqueda de reglas universales a la morfología humana y a la demás cosas que hay en el espacio. El renacimiento busco la regla general que dominaba la composición espacial de las cosas y que sólo un ente divino podía realizar:

> “Ahora bien, este profundo idealismo filosófico presente en las líneas del pensamiento de la época, se conectaba con la vida del hombre a través del arte, la creación del hombre posibilitaba así el acercamiento a dicho ordenamiento universal, el acercamiento a Dios, el gran geómetra” (Vanegas Menguan, 2007)

La afirmación de Vanegas, corresponde a la gran variedad descubrimientos matemáticos y geométricos que se realizaron en el renacimiento, como la secuencia Friboracci, las proporciones de Vitrubio, la proporción aurea e incluso la misma “divina proporción” realizada por Paccioli. Ellos se dieron a consecuencia de la atenta observación a los fenómenos que la naturaleza proporcionaba y que daban indicios de la de una divinidad que las controlaba y que les daba forma. En tal caso era la atención sobre las señales de tales fenómenos lo que le permitían al observador indicar cuáles eran las correctas proporciones de las cosas; esto es evidente en el dibujo del Hombre de Vitrubio de Leonardo Da Vinci, ya que más allá de indicar la conformación geométrica del hombre en el espacio, también corrige lo que muchos teóricos del momento pensaban acerca de que el ombligo era el centro del cuerpo, en lo que Da Vinci a partir de las observaciones de Vitrubio corrigió, afirmando que es en la pubis en donde se halla tal punto.

El *Signum* se revitalizo en el renacimiento, gracias a los conocimientos de geometría y arquitectura de aquella época, que no

sólo buscaban dar fundamento a la belleza de los objetos, sino que también, buscaban en ellos las reglas universales que regían para toda la naturaleza. Eran los fundamentos de una concepción racional, [*ratio*] que explicaría los fenómenos de la naturaleza a través de las señales que esta proporcionaba. En un principio fue la geometría la que permitió esto, ya que buscaba la distinción espacial de las cosas; poco a poco y mediante una racionalización de la filosofía, se llego a un punto en donde la señal, no sólo indicaba la distinción de los objetos, también permitía la comprensión compositiva de estos mismos, lo que aseguraba un conocimiento sobre la misma sustantabilidad del conocimiento basada en hechos reales. Tatarkiewicz implícitamente asegura esta idea al firmar que el significado de la forma C "(…) es parecido al de la superficie y al de solido" (Tatarkiewicz, 1995) lo que demuestra que los teóricos renacentista basados en el conocimiento de la proporción, se sumergieron de a poco en el conocimiento físico del universo, pues al remitirse a objetos tangibles. La positividad misma de las ciencias naturales halla sus raíces en el dibujo porque fue en la representación de las señales en donde se encontró inicialmente sustento para demostrar la observación de los fenómenos. De ahí que no es extraño que en el renacimiento, lo que hoy conocemos como dibujo, se pronunciase *designare*, ya que mediante los dibujos realizados a partir de las observaciones naturales, señalaban los fenómenos que se presentaban del mundo físico.

El *designare*, más allá de ser una simple representación de la naturaleza, era también una forma de documentar y hacer memoria sobre los distintos descubrimientos científicos y artísticos de la época. Esto distanciaba al renacimiento de la edad media, ya que en la segunda, se trataba de generar la experiencia estética del observador a través del juego arquitectónico; en el renacimiento surgió la inquietud acerca de la composición espacial de las cosas, en lo que resultaría en una búsqueda de la divinidad que las compone. Esto pudo deberse a que la producción intelectual (específicamente bibliotecaria) aumento luego de la invención de la imprenta, lo que permitió a los intelectuales y eruditos reproducir fácilmente el conocimiento, y con ello fomentar la investigación. Esto es evidente en tanto la "*Divinna proporcione*" fue escrita en 1509, casi 50 años luego de que Gutenberg inventara la imprenta de

tipos móviles. Pero quizás también sucedió esto ya que el papel para el renacimiento había sido llevado a Europa, e industrializada su producción:

> “El papel se utilizaba en China en el siglo segundo d.c. pero en Europa no se fabricó hasta el siglo doce. Aunque existen pruebas de la existencia de papel en talleres toscanos alrededor del 1300, éste no llegó a ser abundante hasta el siglo quince” (Lambert, 1985)

Precisamente sobre el siglo XVI, como lo documenta Sussan Lambert, es que puede hallare la primer producción semi-industrial de la producción de papel de pulpa de árbol, lo que permitió que variados dibujos realizados durante este siglo fueran seleccionados antes de ser publicados. En la edad media los monjes dibujaban directamente en la *vileta* para ilustrar el contenido del manuscrito; estos dibujos eran realizados sobre el mismo pergamino que se haría público como libro, por lo que el boceto era casi imposible de realizar por costes de producción. Con la masificación de la producción papelera traída de oriente, no todos los dibujos debían de publicarse ya que podían hacerse en otros papeles más rústicos y baratos a manera de *boceto*. Esto posibilito la idea de la perfección de la obra, en tanto los dibujantes no debían ceñirse a la cantidad ni a la calidad del material que tenían a la mano.

La liberación de la producción literaria y académica del soporte trajo consigo una liberación de las ideas; concepciones previas que anteriormente debían apuntar a una sola imagen, ahora podían trazarse varias veces para mejorarse. Los bocetos previos a una obra final, o como registro rápido de un experimento, permitían al artista o al científico de la época, comprender las señales del objeto a estudiar o a representar. Uno de estos casos es la sibila de Libia de Miguel Ángel Bounarroti para la capilla Sixtina. La pintura muestra una mujer de espaldas con los brazos extendidos abriendo un gran libro; su espalda está cubierta por un corsé, el cual se amalgama a la gran fibra muscular que esta posee. Para poder llegar a pintar este escorzo, Miguel Ángel debió bocetar primero el cuerpo desnudo para comprender cuales eran los músculos que contenía la espalda. El boceto que existe de esta pintura muestra que Miguel Ángel estudio previamente la función del sistema muscular, registrando los

movimientos de los músculos y la posición de brazos y pies para la compensación del peso del cuerpo al momento en que se levanta una persona de un escritorio. Las señales de tales estudios pueden verse en los diferentes bocetos que se encuentran alrededor de la figura central. Cada uno de ellos registra la preocupación de Miguel Ángel por comprender, y a su vez generar, la sensación de movimiento en un cuerpo pintado, similar a lo que sucede con sus esculturas.

Miguel Ángel a pesar de no ser un gran estudioso de la geometría (como si lo fue Da Vinci) conocía perfectamente la anatomía y la morfología del cuerpo humano. Registraba gráficamente el sistema muscular, para luego traducirlo en la pintura o en la escultura. De ahí que el boceto como estudio, identificación e indicación de las señales que proporciona la naturaleza de los objetos, sirva para representar estos mismos en su mayor fidelidad y naturalidad. Sucedió de igual manera con los dibujos que Galileo realizo para la descripción naturalista la luna; en ellos no sólo se muestran las facetas de esta, sino que también demuestran que la luna no es completamente lisa como se creía en el renacimiento. Con esto, y con algunos dibujos más, como los de las lunas de Júpiter, entre otros, es que se le considera a Galileo como el padre de la ciencia moderna, ya que mediante la fidelidad grafica demostró los fenómenos físicos que componen el espacio y por tanto la genuina naturaleza estructural del universo conocido para aquella época. Esta concepción del dibujo como forma de pensar estructural y naturalmente el objeto a representar tuvo un gran impacto para la pedagogía del dibujo, en donde se refleja actualmente en la afirmación que hace Héctor D. Allemand al hablar de la ejecución de sus clases: “Observar y trazar se refieren a una forma rigurosa de ver tanto la estructura o el esqueleto del objeto de estudio, como el detalle o su piel, los cuales permiten, a través de un trazo preciso y fiel a la observación, obtener una imagen referencial o naturalista” (Allemand, 2007)

Se le llamo en consecuencia *designare* en italiano a eso que gráficamente puede considerarse hoy como dibujo, ya que precisamente la función de esta actividad era la de consignar gráficamente las señales del objeto o fenómeno que se representaba. Esto es claro en tanto en latín existe una palabra relativa a dibujo la cual es *Tharen*, que sin embargo remite a la representación de

cualquier objeto sin la preocupación por su fidelidad: era más una cuestión ornamental de los manuscritos, que propiamente un dibujo en su sentido renacentista. No obstante si el término remitía a lo que propiamente se comprende hoy como dibujo ¿Por qué no se siguió usando debido a su relación directa con el dibujo? Aunque se puede pensar que el *deboissier* era la palabra relativa a lo que se considerarían *dibujos* en la edad media, precisamente esta (como se menciono en la historia gramatical de la palabra dibujo), remitía en un principio al acto de tallar la madera; por lo que lo más conveniente y más acertado en el renacimiento fue precisamente el uso del latín *signum* para nombrar aquello que gráficamente se realiza en un soporte como señal del objeto a representar. De hecho, si se agrega el prefijo "de" en el sentido que categoriza María Moliner como "separación" se llegaría a la conclusión de que *designare*, inicialmente en renacimiento, pudo entenderse como la separación, o dicho de otra manera, la determinación de signos que configuran el objeto representado.

5. Orígenes académicos y disciplinares del dibujo

Pero si el *designare* era inicialmente la actividad que remitía a una representación grafica de signos que configuran un objeto ¿Por qué gramaticalmente el término es más cercano al diseño que a dibujo? y ¿Dónde está el enlace semántico entre el actual dibujo, y el *designare* renacentista? La respuesta puede hallarse precisamente en la forma en que fue transmitido el conocimiento del *designare* entre las primeras academias de arte en aquella época. Los signos considerados cánones, establecían la perfecta composición de las formas, que luego de determinarse, debieron instruirse a los demás aprendices. Esto garantizaba que estos conocimientos no se perdieran apenas se descubrieran; de ahí que luego del hallazgo de una norma *divina*, o de una proporción universal, estas se consignaran en manuales los cuales indicaban al lector o aprendiz el modo, o el método por el cual debían ser aplicados. *La Divina Proporción* de Pacioli es en sí misma un complejo manual que trata de sistematizar todo el conocimiento geométrico y arquitectónico hasta ese momento “No hay nada novedoso en esta obra, ya que lo que contiene, remite a los conocimientos geométricos y espaciales que para el renacimiento se tenían sabidos pero no escritos” (Gonzales & Pacioli, 1991). Esto implico a corto plazo un lenguaje común entre los oficios que se servían de estos conocimientos geométricos, tanto para la producción artística como artesanal. Gracias ellos pudieron establecerse un sin número de reglas y normas que permitieron consolidar una *techné* del dibujo en el renacimiento. Es mediante esta misma transmisión del conocimiento, que el concepto del *designare* como actividad de representación de una obra a partir de los signos que estructuran y proporcionan la forma del objeto, transformo su significación para volverse en una *manera* individual de representación. Puede decirse que el *designare* en principio fue la estructuración de un objeto a representar desde las normas que rigen las formas en la naturaleza;

poco a poco esta misma racionalización de la representación construyo un lenguaje que adecuadamente aprendido y apropiado permitía a cada artista y artesano adoptar a su *manera* el *designare.* Sin embargo para que esto sucediese, era necesario aprehender las normas y signos que regían a esta práctica que luego de ser dominadas, formaban la capacidad crítica y creadora de quien las ejecutaba. Este ultimo capitulo por lo tanto aborda la construcción académica del dibujo a partir de la relación con el diseño desde el uso académico del *designare* como *disegno,* y de la relación que existe de este con el francés antiguo *deboissier* en la crisis del colorismo holandés. Esto llevara por último a la reflexión disciplinar del dibujo, en donde la *techné* se refleja hoy en el dibujo técnico y la *manieira* en el dibujo artístico. Con ello se comprenderá, por qué el dibujo en sí no constituye una sola disciplina en la actualidad, y por lo contrario puede ser clasificada en dos grandes dominios que identifican, tanto la intuición pura del espacio (Kant) como la representación del mundo.

5.1 La condición original y racional del *designare*

Comprender la relación que existe entre el *designare* y el diseño desde la perspectiva del dibujo, supone no sólo alienarse a la gramática para hallar tal relación terminológica; si algo se ha podido concluir de la historia gramatical de la palabra dibujo a partir del *deboissier,* y de la relación del término con el *designare* en el renacimiento, es que la necesidad de representar y comprender geométricamente el mundo, trae consigo la consignación del conocimiento desde la base del pensamiento intelectual. En el *deboissier* quedo claro que la presión de la iglesia cristiana por expandir sus creencias, fomento la reproducción bibliográfica, lo que conllevo a una industrialización literaria desde el uso de la xilografía para suplir esta demanda. En el *designare* la norma y el canon a partir del hallazgo de los signos que dan proporción y forma a las cosas en el espacio, permitió una representación natural y literal de los objetos. Estos dos significados que componen genealógicamente a la palabra dibujo pueden verse reflejados en las definiciones que suministran la R.A.E. y la Larousse, expuestos

anteriormente en la tabla 1. La clasificación de tales definiciones demuestra que si se entiende el *deboissier* desde el carácter de la representación y la delineación a partir de la xilografía medieval, puede concluirse con esto que la definición secundaria de cada diccionario remite a este misma aplicación: la R.A.E. afirma que dibujo significa "Delineación, figura o imagen ejecutada en claro y oscuro, el cual toma nombre del material con que se hace" mientras la Larousse determina que "En una pintura, delineación, figura o imagen general consideradas independientemente del colorido". Si bien el *deboissier* remitía en principio a "tallar en madera" como asegura Corominas, con el tiempo se entendió que asemejaba a una ilustración que se realizaba sobre el pergamino. Pero esta relación y transformación significativa del término se dio de manera inconsciente, ya que no fue aceptado en un principio por tratarse de la suplantación del manuscrito. Por eso inicialmente no existió una disciplina propiamente del *deboissier*, ya que el término remitía a una práctica que mutaba constantemente desde su invención en la edad media (desde el acto de tallar en madera hasta la imagen que reproducía el propio grabado); esto hizo del término, tanto para franceses como para catalanes, una actividad que sencillamente se practicaba de una u otra manera. Sucede lo mismo con la palabra *leer* que propiamente viene de la raíz latina *leen* y que según Heidegger significaba inicialmente *vaciar*. Aunque en sus orígenes la lectura haya tenido un significado diferente al actual, se considera una actividad que no propiamente remite a una ciencia o arte en particular. Puede que algunas ciencias como la filología o la filosofía la utilicen como medio de comprender o explicar su objeto de estudio, sin embargo la esencia de cada una de ellas no es precisamente la lectura, sino hallar sentido a través esta. Es por eso que tanto *deboissier* como *leen* se usaban en base a su compresión empírica, pues era a través de la experiencia (y no de la razón) en donde propiamente se comprendía estos términos; por lo que una disciplina propiamente desde el término era imposible de darse ya que sus constantes cambios de actividad o se significación, no daba margen a ningún conocimiento racional.

No sucedió de igual manera con el *designare* ya que su construcción gramatical a partir del *signum*, sirvió para representar las señales geométricas y arquitectónicas que determinaban las

formas de las cosas en el espacio. La condición de representación del *designare* estaba basada en la solides física del objeto a representar; la racionalización de su práctica tenía como base los signos que se servían como lectura de la forma del objeto. Esto permitió que el *designare* fundase históricamente su positividad, ya que las normas y los cánones en relación a esta práctica, parecieran ser concebidas en un principio como universales. Por ejemplo: en base al uso de los números actualmente, se da por hecho que en el carácter cuantitativo, el lenguaje numérico establece la comprensión y la explicación de lo físico. Se dice que hay tres manzanas en la mesa, las cuales en la expresión numérica tienen como carácter el "3". En tal razón "3" determina una cantidad de objetos en el espacio: "hay 3 piedras en el camino" o "3 personas en el salón". La ley universal del lenguaje matemático dicta que 3 son tres, en la comprensión cuantitativa, de ahí que la matemática sea completamente racional, ya que *a priori* se aplica una razón que explica una determinada cantidad [*Cuantum*]. Pero para que el carácter sea comprendido en relación a la cantidad que determina, es necesario relacionar el número con la cantidad a la que corresponde: no es ciertamente un conocimiento *a priori* puro (Kant), ya que se necesita de la comprobación para ser comprendido. Pero no por ello deja de ser racional ya que el número esta antes y después de la comprobación (sigue siendo a priori aun cuando este no sea comprendido sino hasta ser aplicado). La esencia misma racional del número tiene que ver con el *designare* en el renacimiento, ya que la representación grafica significativa[14] permitía hallar la norma universal que da orden al universo desde la perspectiva geométrica; el hallar esa norma supondría de paso encontrar el ente que la dictase, el cual se creería, era la divinidad suprema que da forma al universo, (tanto a las cosas físicas, como a las leyes morales) de ahí que la comprobación de esta divinidad, [omnipresente y omnipotente], fuese hecha desde la geometría, pues esta ciencia busca determinar la *mathesis* del espacio a través de los signos que estructuran su forma. La comprobación se daba a través de la representación grafica de estos signos, pues estas leyes "divinas"

[14] Se entiende por esto como la representación grafica basada en la construcción y determinación de signos que conforman el objeto representado.

debían ser legibles al entendimiento humano, o no serían por lo tanto comprendidas. Es por esto que la esencia funcional y práctica del *designare* (en el renacimiento) tuviese que ver con la representación grafica de los signos que comprobaran tales leyes universales; exegesis grafica que permitió exponer a Descartes "la comprobación real de la existencia de Dios" en su *Discurso del Método*, de la cual se derivaría la teoría que le serviría para explicar que, geométricamente, que todo cuanto ahí en el espacio, existe gracias a una *mathesis universalis* o un *orden universal* que estando ahí, no es visible sino hasta que se lo mide e identifica.

Pero ¿Qué sucedería cuando estas leyes divinas fuesen identificadas y luego comprendidas? La *mathesis universalis* pretendía establecer una norma general para toda representación del mundo, desde el carácter lógico. Con esto se aseguraba una explicación formal del universo, pues se entendería que todo cuanto existe, se debe a una regla universal que lo domina. De ahí que el *designare*, (más allá de ser la representación de los signos que componen las formas de las cosas) fuese en principio una representación lógica del mundo desde unos determinados axiomas. La idea pudo devenir del tratar de concebir un lenguaje común y racional, donde cada individuo lo aprendiese como un idioma universal "que utilizando un lenguaje formalizado, o bien un sistema de signos análogo de la matemática, con rigor axiomático, se pudiera practicar con el mismo rigor y exactitud que la matemática" (Müller & Halder, 1976)

Con este tipo de lenguaje se asegura un entendimiento común, el cual como afirma Gadamer, se da a partir de su transición y su tradición, en este caso en campo geométrico. El ejemplo más notable es el descubrimiento de la noción de perspectiva de Filippo Brunelescci, el cual aplico en la construcción de la catedral de Santa María de la Graccie en Florencia; el modo en que utilizo este concepto, fue consignado en *De Pittura* de Alberti, el cual años más tarde fue explicado en la *Divina Proporcione* de Pacioli. Cada una de estos trabajos, que se remitió a este concepto, explicaba detalladamente la aplicación de la perspectiva; esto le permitía a los pintores[15], arquitectos y matemáticos, elaborar sus obras de acuerdo

---

[15] Dos ejemplos notables de la perspectiva, descubierta Brunelescci, fueron las obras de De la Francesca en *la Flagelación de Cristo* y la *Última cena* de Leonardo

a las normas que allí se consignaban pues ciertamente parecían ser más manuales técnicos que obras eruditas. El objetivo era sistematizar y poner en acuerdo lo que hasta el momento era sabido en el campo de la geometría y la arquitectura, para que todo aquel que necesitase de la norma supiera cómo aplicarla, sin tener que volver a re-descubrirla. Esto permitía una producción mucho más eficiente, ya que las proporciones estaban a la mano. Por lo tanto al someterse al carácter explicativo, las normas de composición fueron hechas manuales partir de los métodos que permitía componer la forma de un objeto. La demostración grafica de la composición formal de un objeto, permitió en el renacimiento establecer una serie de normas, cánones y axiomas que se comprendería a través de su representación significativa. Con esto el *designare* en principio, se basaba en la racionalización compositiva de las formas, como lenguaje común de una determinada ciencia, lo que permitía transmitir este conocimiento de una generación a otra.

5.2 La construcción disciplinar y academica

El *designare* no sólo representaba los signos formales de un objeto, ya que su aplicación tenía como propósito la composición espacial. Esto puede verse reflejado en la actualidad, cuando un sastre realiza en papel un molde a partir de ciertos trazos, los cuales le indicaran por donde debe cortar y coser las piezas de un traje. En un principio, puede entenderse esto como la composición arquitectónica de la forma, en tanto se esboza la estructura del objeto a producir. De hecho este mismo fenómeno es ya advertido por Charles Blanc en sus *Gramática de las artes del dibujo*:

> "Si la arquitectura es la primera de las artes del dibujo, no es únicamente porque precedió a todas, porque continúo a todas desde los orígenes, sino porque sus obras son una imitación más bien que una creación y porque realiza perfectamente esa interpretación

---

Da Vinci. Estas dos utilizan el concepto de perspectiva paralela para imprimirle profundidad a cada pintura.

> de la naturaleza que es la verdadera definición del arte." (Blanc, 1846)

Precisamente es sobre este arte donde hubo un mayor énfasis, inicialmente, ya que ella deviene de la concepción geométrica, que tiene el hombre, sobre el espacio. "Pasaron miles de años hasta que el hombre aprendió a cultivar la tierra, se asentó, construyo su casa, domestico animales, establecieron un sistema económico, fundo pueblos y ciudades; se detuvo en el geometrismo del Neolítico, y dibujo formas esquemáticas." (Parramón, 1999) Se estableció a partir del espacio ya que junto con el tiempo, afirma Kant, son los conceptos *a priori* en base a la intuición pura. "Por medio del sentido externo (propiedad de nuestro espíritu) nos representamos objetos como fuera de nosotros y todos ellos en el espacio" (Kant, 1781) de ahí que en relación al concepto de forma se halle este en el espacio, por tratarse como afirma Kant, de "(…) una representación necesaria, *a priori,* que está a la base de todas las intuiciones externas" (Kant, 1781) Por lo tanto la concepción de forma se aplica a las cosas externas al ser, pues son sobre ellas en donde este ejercerá dominio:

> "Ahora bien, todo el espectáculo de la creación está contenido en el espacio y se configura en el tiempo. Al no poder abarcar el espacio ilimitado y el tiempo eterno, el hombre los define, los reduce a su proporción, los mide." (Blanc, 1947)

Si en un principio fue la arquitectura la que tuvo un gran auge como dominio del espacio, fue porque en ella se represento la transformación de las cosas que el hombre debía hacer para su propio beneficio. De ahí que la arquitectura este en relación a las normas de la geometría pues ellas buscan la *mathesis* que establece el orden de la naturaleza; "todo puede ser pensado dentro del orden del sistema, de la regla y de la norma" (Foucault, 1975) Por lo tanto un lenguaje común que expresara orden, el cual fuera en esencia norma y regla, era lo conveniente a una modernización en el renacimiento de los oficios que se servían de estos conocimientos para su producción (especialmente aquellos que hacían uso del *designare*). Charles Blanc propone en sus *Gramáticas de las Artes del dibujo* que la arquitectura es la *primera de las artes,* pues de ella devienen otras disciplinas que necesitan el dominio del espacio para

su producción artística. De hecho es él quien determina que la arquitectura es la matriz de la xilografía, la pintura, la escultura y la litografía. Pero en realidad durante esta época las artes u oficios que se servían del *designare* eran muchas más. Según lo documenta Lambert, Cennini aconsejaba, que para la formación de un artista en un *atelier*, debía seguir un ciclo propedéutico que comenzaba desde el dibujo:

> "En primer lugar debéis estudiar dibujo durante al menos un año; deberéis permanecer con un maestro en su taller por espacio de al menos seis años para que podáis aprender todas las partes del artes: moler los colores, cocer las colas,moler el yeso, adquirir la práctica de dar fondos a los cuadros, trabajar en relieve y a raspar o suavizar ua superficie y a dorar: más tarde practicar el coloreado, guarnecer con mordientes,pintar lienzos con oro y pintar sobre paredes durante seis aos más, dibujando sin interrupción durante los días de fiesta o trabajo" (Lambert, 1985)

Esto demuestra que un aprendiz en un *atelier* no aprendía un sólo arte, sino a su vez muchos; en consecuencia este iba conociendo todas las técnicas que allí podían darse, afirmando que "no debía dejar de dibujar para no perder la habilidad". Tal preocupación por el *designare* [dibujo] se debía a que en el renacimiento, no sólo se entendía como la práctica de representar, sino que en esencia, como afirma Lambert "(…) durante el Renacimiento era también considerada una herramienta con la cual reunir y ordenar información" (Lambert, 1985) Leonardo da Vinci propiamente aconsejaba que "El joven debería aprender primero perspectiva, después las proporciones de los objetos"(Da Vinci, *Tratado de la pintura)* En tal caso lo que conllevaba esto era el aprendizaje, primero de las normas que regía la composición formal, y luego el lenguaje mismo con que se debía hablar en el ámbito pictórico.

Es comprensible que el *designare* se utilizara para esbozar o estructurar obras o trabajos finales, ya que previamente a la aplicación de pintura o al cincelado de una escultura, se debía delimitar el espacio que abarcaría el objeto, para determinar su forma; en este sentido y bajo la condición de estructuración grafica de la obra, es que según Tatarkiewickz "Por fin comenzó a comprenderse que las obras del escultor están relacionadas con las

destrezas y las obras del pintor y arquitecto se relacionaban hasta tal punto que pueden abarcasen con un sólo concepto y denominarse bajo un único nombre común."(Tatarkiewicz, 1995) La relación histórica de estos oficios que establece Tatarkiewicz, se entendió a partir del dibujo [*designare*] pues para poder realizar una escultura, una pintura e incluso un edificio, era necesario determinar primero las medidas, o la estructura, mediante líneas simples o trazos precisos. Sin embargo más allá de establecerse esta relación a través del dibujo o el *designare,* se empezó a su vez a construir un gremio que agrupase tales oficios. En este sentido, los primeros indicios de una construcción disciplinar del *designare* empezaron con los llamados talleres o *ateliers*. En ellos se tenía como director o guía al maestro [*magister*] quien coordinaba los oficios que allí se ejercían.[16]

Sin embargo la nominación de estos *ateliers* cambiaría ya que con el tiempo serían ampliamente reconocidos; esto permitió que se usara un concepto general para llamarlos, ya que debía distinguirse por algo que los relacionara. Con esto puede advertirse que el concepto de "arte" [*artis*] pudo tomar su forma moderna, ya que se trata de la agrupación de varios "oficios" o "destrezas". Pero según Tatarkiewicz esto no ocurrió en principio de esta manera:

> "El concepto tomo tal forma en el siglo XVI: sin embargo, no se utilizo ni el término de artes visuales ni el de bellas artes. En su lugar se hicieron referencias a las artes del diseño, *arti del disegno.* El término se derivaba de la convicción de que el diseño, o el dibujo, es lo que unifica a estas artes, es lo común a todas ellas." (Tatarkiewicz, 1995)

Por lo tanto la formación de las artes visuales, se debe a que se entendió que el *disegno* o el *designare* era lo común a la preparación de las obras de ciertos oficios. Con esto Tatarkiewicz afirma que en realidad, una disciplina o un *arti del disegno* no era lo que se buscaba; en realidad la nominación señalaba lo que a juicio de algunos *ateliers* era lo que los unía más que aquello que

---

[16] Es por esto que los *ateliers* renacentistas se llamaban según el maestro que las dirigiese, como en el caso del Taller de Verrochio.

esencialmente eran. Es por esto que el ahora *disegno* se entendió en base a lo preliminar, pues no era considerado en sí un arte, mucho menos un oficio; era parte fundamental para construir una escultura, una pintura, o un edificio, pero para nada era una técnica que se usaba para una obra final. Es por esto que puede decirse que el *disegno* hace parte de un segundo nivel semántico en relación al *designare* ya que el este trataba de representar gráficamente los signos que conforman un objeto; cuando esto fue entendido y desarrollado en el renacimiento, lo que sucedió es que el *signum* quedo implícitamente comprendido y se procedió a usar el *designare* para esbozar la estructura de la obra a terminar. El *disegno* por lo tanto superaba el carácter geométrico para basarse en el esbozo, tal y como se entiende hoy la función del diseño, en base a la producción de "ideas":

> "Si nos remontamos al renacimiento encontramos dentro de su elaboración teórica, la palabra *disegno*, cuyo significado no se reducía a un técnica distinta de la de colorear, tal y como se definirá después en contraposición a la pintura, sino como un procedimiento del intelecto, en el que lo importante era la idea creativa, visible en los bocetos, reflejo de una imagen interior." (Benito Blas, 1996)

De ahí que lo que Benito Blas nombra como "idea creativa" sea producto de la incesante enseñanza de los cánones y normas que debían aprenderse en la práctica del *designare*. Y no solamente esto; la copia y el calco eran fundamentales para enseñar a dibujar y fomentar el hábito del mismo en el aprendiz. Cuando estas normas fueron dominadas, se le permitía generar un estilo propio o una manera de hacer. El tercer nivel del *disegno* viene de la apropiación de las reglas o normas de esbozar, que surge de la permanente práctica del dibujo; este nivel surge de la creatividad del artista para esbozar la idea de una obra, superando el nivel de aprendiz y convirtiéndose en sí un maestro del arte. A este estado del *disegno* puede clasificárselo en relación al estilo artístico que surgió durante el renacimiento y que se denomina *manierismo.* Según Arnold Haurser [*Historia social de la literatura y el arte*] el *manierismo* surge luego de la muerte de Rafael Sanzio: esto se debió a que en el renacimiento algunos artistas superaron el nivel conservador y

canónico de la pintura y la escultura, evidenciado en sus obras su estilo y su propia manera de hacer, tal y como lo hicieron los grandes artistas del renacimiento italiano. La inspiración de este movimiento surgió del estilo del artista, en obra tales como la *Ultima Cena* de Da Vinci, el *David* de Miguel Ángel y la *Escuela de Athenas* de Rafael la cuales no representaban convencionalmente las escenas bíblicas a las que remitían. Un ejemplo claro de esto es la escultura del *David* de Donathello que muestra a este personaje bíblico atravesando orgullosamente la espada que tiene en su mano, en el cuerpo del fallecido Goliat. Al principio del renacimiento esta era una manera conservadora de representar esta escena ya que lo que se pretendía mostrar era al rey David *invictus:* Sin embargo esto cambio cuando Miguel Ángel esculpió nuevamente esta escena, mostrado al David con una posición tensa, como si no hubiese aun derrotado a Goliat. Esto rompió definitivamente con la representación clásica de la biblia, ya que se acostumbraba a la imagen gloriosa y divina, y no a una terrenal y humana; incluso el mismo Leonardo represento a su *manera* la escena de la última cena, al pintar a Jesús y sus apóstoles en el momento en el que este anunciaba que uno de ellos lo traicionara. Las pinturas más conservadoras de la última cena representaban el momento en que Jesús anunciaba el sacramento de la fe a través del pan y el vino. Pero con la nueva interpretación de esta ultima cena, Leonardo coloco tensión e incertidumbre para mostrar que no todo en este pasaje fue *divino.*

Los dibujos para esta escena son aún más dramáticos; muestran a algunos apóstoles llorando o lamentándose postrados sobre la mesa. Esto refleja la forma en que interpreto Leonardo la escena en un principio, evidenciando la forma de pensar y concebir el pasaje de la biblia. Según esto, y en relación a la forma de pensar, el *disegno* reflejaba ya en este punto la subjetividad del artista en relación al naturalismo que buscaba el renacimiento. Por eso Juan Ricardo Rey afirma que:

> "(…) que en este tipo de dibujo se podría ver una representación del pensamiento en un artista, aunque en algunos casos resulte ser una prefiguración de la obra acabada. En otras palabras, se estaría hablando del *disegno* en el sentido renacentista del término" (Rey, 2006)

Por lo tanto el tercer nivel del *designare* que hace relación a la manera individual de bocetar, tiene que ver semánticamente con la palabra diseño actual. Según se analizo en la Tabla 1, “diseño” remite a: “Concepción original de un objeto u obra destinados a la producción en serie.” En este sentido la aproximación semántica tiene que ver más con la manera individual de producir, que el seguir una producción tecnificada. Sin embargo esto es la idea de lo que es el diseño en la actualidad, y no tanto del *disegno*, pues para llegar a tal punto de la creación individual, faltaba aprender los conocimientos técnicos y geométricos de la representación naturalista en el renacimiento, y no en el diseño donde las normas son fácilmente omitidas, para dar paso a la “idea creativa”. Según Hauser, los artistas del renacimiento “desconfiaban desesperadamente del pensamiento especulativo y se aferraban, a la vez a él” la frase expresa lo que este autor caracteriza del manierismo como “ironías” de esta época, ya que, aunque se aceptaba la razón como principio, en realidad había un cargado aire hacia el sensualismo y el erotismo. Tal “ironía” como denomina Hauser, es tan sólo la crisis *positiva* de una enseñanza artística entre el renacimiento pleno y los inicios del barroco. Esto se debió a que, reforzada la enseñanza de la geometría, esta fue aprendida y comprendida en su necesidad más razonable por los aprendices y maestros; por lo tanto la ironía, que señala Hauser, es una transición entre el estricto naturalismo y la individualidad manierista.

Esta transición pareciera ser conveniente para el *disegno*, ya que, entendida la potencialidad que existía en este, tanto como articulador de varias artes u oficios, como de formación creativa del artista, permitió que se focalizara el ámbito académico en el *disegno* para fundar las primeras academias de arte en Italia. El fenómeno surge a partir de Cennini con su *Tratado de la pintura,* sin embargo era apenas la teorización del campo (un esbozo teórico disciplinar a futuro). Ya se ha observado que fue en los *ateliers* donde a partir del gremio, fue que se comenzó a hablar de unas artes del *disegno*. Sin embargo fue en el renacimiento pleno donde realmente se fundó una academia basada en el dibujo, y que propiamente tendría como principio la enseñanza, tanto práctica como teórica. Dos son las posibles razones que llevaron a esta constitución académica; la

primera surge de la expansión del movimiento renacentista a lo largo de toda Europa:

> "(…) el renacimiento temprano es un movimiento esencialmente italiano, mientras que el renacimiento pleno y el manierismo son movimiento comunes a toda Europa." (Hauser, 1978)

Con esto se hizo público el aflore artístico, intelectual, científico y comercial del Norte de Italia, atrayendo a diferentes aprendices que deseaban conocer las técnicas y el arte de los grandes pintores, escultores y arquitectos italianos. Esto genera una segunda razón por la cual se puede haber generado la primera academia de arte. Con la muerte de Rafael Sanzio, no sólo comenzó la época del manierismo, también y consecuentemente se realizaron las primeras biografías de los grandes maestros del renacimiento. Fue Vasasi, quien llevo a cabo esta tarea, estudiando y sistematizando las biografías de Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Rafael entre otros, en el siglo XVI. En parte la mitificación de estos artistas, viene de este trabajo literario, el cual permitió al Vasari, con fondos económicos de Cosme de Medici, fundar la primera academia de arte basada en el concepto del *disegno* en el año de 1563 (Lambert, 1985). El concepto de academia no era nuevo para las *universita*, pero que si lo fue el ámbito del arte. La palabra viene del griego *Akadémeia*, (de la raíz griega Hekás [lejos, distante] y de demos [pueblo]), que significa estar lejos del pueblo; distante. Platón fue el primero que fundó la *akadémeia* en los jardines de *Akademos*. Ya en el siglo VIII, Carlo Magno fundo lo que sería la primera academia la cual inspiraría otras instituciones similares en el renacimiento incluyendo la Academia del *Disegno* de Vasari. Se apropio el concepto de academia, en sentido de lo distante, porque era allí, alejado de toda perturbación que pudiese haber, el aprendiz podía desarrollar su arte. Sin embargo otra puede ser la razón por la que se aplico al concepto de academia. Los gremios o logias, según estudia Hauser, se disolvían rápidamente a causa de que aprendices más sobresalientes, se separaban del *atelier* para trabajar de manera independiente. Lo que se sabe es que Verrochio dejo de trabajar en su taller, debido al notable talento artístico que tenía Leonardo; sin embargo esto no lo hizo por respeto, sino por algo mucho más práctico. Dejo de trabajar

porque como maestro del *atelier* él debía hacer los bocetos y aplicar la pintura sobre el lienzo; cuando observo el gran talento pictórico que tenia Leonardo, este sencillamente se despreocupo y se alejo de la producción para asignar a otro maestro. Este fue el inicio del fin de muchos gremios y *ateliers*, pues cada artista enseñaba de manera particular a cada aprendiz, sin tener que preocuparse del manejo de todo un taller. La independencia laboral de los artistas remplazo al trabajo asociado durante el renacimiento pleno, al punto en que, cuando Vasari funda la primera academia, prácticamente ya no existía ningún *atelier*. Es por esto que se funda la primera academia del arte basada en el concepto del *disegno* pues remitía a los primeros gremios y grupos asociados de artes, que precisamente se relacionaban a partir de este. Con esto se aseguraba una mayor inscripción y difusión de la academia a lo largo de Europa, para las décadas siguientes.

Hasta este momento se ha identificado que la construcción inicial de la academia de dibujo o *disegno*, se funda en la enseñanza y aplicación de este en base a la razón. El primer nivel del *designare*, funda el término sobre el hecho de que es la *representación grafica de signos;* el segundo nivel lo hace en relación al concepto del disegno aplicado al esbozo de una obra final como estructura de esta; el tercero lo hace en relación a lo preliminar de la obra como idea previa o concepción inicial donde se refleja la *manera* de hacer del artista. Los tres niveles demuestran en general que fue sobre la enseñanza del mismo en donde se fundaría la concepción moderna, tanto del concepto del "diseño" como de la enseñanza propiamente del dibujo. Basados en la razón, la palabra *designare* tal vez no fuese semejante al término actual dibujo, sin embargo no hay que olvidar que la remisión sobre el renacimiento es importante, ya que explica por qué el campo tiene una serie de normas, reglas y cánones que aseguran su diversidad disciplinar en los distintos ámbitos actuales en los que aplica; tanto para el dibujo técnico como el dibujo artístico.

5.3 La crisis del dibujo: entre lo especulativo y lo aplicativo

Pero ¿Por qué hablamos hoy de dibujo técnico, dibujo artístico y una crisis semántica con el color? ¿Por qué sencillamente no es un dibujo a la manera individual? La diferencia disciplinar, y ontológica del dibujo a partir de este punto, radica en el modo de pensar y representar el mundo, se refleja en la perspectiva en que se aplique. En este sentido, y de acuerdo al teórico Fernando Uhía, la bifurcación ontológica del dibujo se realiza en torno a lo *aplicativo* entendido como el uso estricto de normas y reglas en relación a la objetividad, y lo *especulativo* como la aplicación individual, emocional y personal desde un enfoque subjetivo. En este sentido la bifurcación nace de la academia del *disegno* de Vasari; sin embargo esta misma es la que genera una discusión en torno a la compresión de lo aplicativo y lo especulativo del dibujo ¿Fue Vasari quien determino esto? ¿Qué genero *a posteriori* esta bifurcación? El teórico colombiano Fernando Uhía afirma que la raíz francesa del dibujo *deboissier* es en relación a lo especulativo, como *designare* a lo aplicativo por tratarse de la raíz de la palabra *diseño*. Sin embargo esta afirmación del teórico no tiene mayor fundamento, pues Uhía determina que *diseño* es aplicación por tratarse de la condición de la industria, en tanto dibujo es especulación por remitirse relación al campo de las artes. No tiene sentido esto, ya que el diseño puede llegar a especular sobre la creación de una idea sin aplicar norma alguna, como sucede muchas veces en el diseño grafico, y en el dibujo técnico puede aplicarse la norma por tratarse de la norma ISO en el dibujo técnico. Esto desvirtúa completamente la clasificación que hace Uhía a la diferencia entre dibujo y diseño, dejando el problema de lo aplicativo y lo especulativo en relación directa con el dibujo.

La clasificación anteriormente hecha de los tres niveles en que puede entenderse la palabra *designare* y su variante *disegno* se proyectaron al siglo XVII en las primeras academias francesas de dibujo. Hay que entender que si bien para los franceses tenían una palabra para dibujo, la cual era *deboissier* y que dio forma a la gramática actual en el castellano, pareciera ser que durante este siglo no fue ampliamente usada, ya que la palabra que designaba, tanto al acto de dibujar como de diseñar, era el moderno *dessin*. Esto se

comprueba en los múltiples manuales de dibujo que surgieron en Francia durante el siglo XVII, e incluso Ingres llego a afirmar que << si tuviese que colgar mi placa escribiría en ella *Ecole de Dessin*, y sé que educaría a pintores >> (Lambert, 1985) Esto demuestra que la palabra *deboissier* había sido ya dejada de lado por los franceses, en la época en que fundarían sus primera academias de arte. No quiere decir que la palabra *deboissier* en su variante catalana haya desaparecido; en el siglo XVII la palabra era ya analizada por Palomino, buscando en ella su posible etimología:

> "(…) mejor deducción se le puede hallar en el verbo divulgo que es hacer notoria y patente al vulgo alguna cosa, por ser él (el dibujo práctico) el que saca a la luz las escondidas ideas del dibuxo especulativo." (Gómez, 2001)

Esta variante sería la que daría forma y uso a la palabra dibujo en el castellano moderno. Para que quede claro, el reino de España, en el siglo XVI invadió el centro sur de Italia, tomando como estados el de Florencia y el de Roma; la mezcla cultural pudo adoptar la disciplina del dibujo renacentista para el Reino de España durante este periodo, asociándola con el termino *dibuxo* en un proceso de modernización de enseñanza de las arte en España. Mientras tanto el cambio más importante sucedió con el término francés *dessin* el cual pudo devenir de la adopción del *designare* en el idioma galo. Tal fenómeno se dio en el marco de las continuas batallas de franceses e italianos entre los siglos XVI y XVII; esto sucedía porque el estado italiano actual, fue en el renacimiento un conglomerado de estados independientes, cada uno en disputa. En el centro-sur de Italia se hallaba el ducado napolitano; en el centro se encontraba el estado papal, cuya ciudad más importante era Roma; en el centro norte estaba el ducado de Florencia dominado por los Medicci y en el norte el estado de Venecia y de Milán dominado este ultimo por la familia Sforza. Los estados que conformaban la actual Italia, en realidad no presentaban unión ni relación alguna, pues cada uno tenía autonomía ducal. Esto permitió que las monarquías del norte, como la austriaca, la germana y la gala invadieran continuamente los estados norte y centro de Italia, pues al ser estados independientes, cada uno luchaba por su lado. De hecho se sabe que entre 1494 y 1559 se produjeron nueves guerras italianas, que casi llevaron a

estos estados a la ruina. El mismo Leonardo que durante algún tiempo trabajo para Ludovico Sforza (en el estado de Milán) tuvo que abandonar esta ciudad y huir a Venencia, debido a que fue invadida por Francisco I de Francia que perseguía a los españoles asentados en Nápoles. Sin embargo en los últimos años de su vida Leonardo fue invitado por este mismo monarca francés para que viviera sus últimos años de vida junto a este rey. Por lo tanto Francia, al igual que otros grandes reinos, no sólo se llevaron de los estados italianos su riqueza sino que también su cultura y con ello su arte.

El renacimiento italiano, marcado por un esplendido florecimiento de las artes, la literatura y la filosofía acabo su dominio cuando los ejércitos de Carlos V invadieron Roma. Esto sucedió en torno a la reforma protestante promulgada por Martín Lutero en 1506, lo que permitió que el movimiento renacentista se expandiera por toda Europa. Francia copiaría el modelo educativo italiano para estar a la vanguardia moderna de la enseñanza artística; con esto, y tras la fundación de la primera academia de dibujo o de *disegno* en 1563, se fundaría en Francia en el año de 1648 la *Academie Royale de Peinture et de Sculpture*, [Academia Royal de Pintura y de Escultura] "(…) dando lugar a la apertura de escuelas de arte de este tipo en treinta y seis ciudades francesas." (Lambert, 1985).

La fundación de esta academia en Francia pudo realizarse gracias al gobierno de Luis XIV, el cual según se documenta, "En la perspectiva de la historia cultural e intelectual, la obra de Luis XIV en la literatura, arquitectura, enseñanza, ciencias y en las artes en general (manteniendo un gran número de poetas, eruditos y artistas europeos) puede parecer más importante que sus guerras" (Vargas, 1998) Esto le valió para que durante el periodo que gobernó a Francia, se le llamase *Le Grand Siècle* [El gran siglo] De hecho una de sus frases más celebres engloba todo lo que su gobierno fue "*L´etat c´est moi*" [El estado soy yo]. Con esto se entiende por qué Fernando Uhía afirma que: "Fue en la academia real de pintura y escultura de Francia donde, más por necesidades políticas que por necesidades educativas, se tuvo la voluntad estatal suficiente para diferenciar permanentemente lo especulativo de lo aplicado." (Uhía, 2007) Esta decisión de Luis XIV sobre la división del uso del dibujo

pudo deberse primero a una modernización industrial que necesitaba urgentemente Francia, inducida por la vanguardia inglesa y alemana. Francia apenas salía del oscurantismo cuando decidió modernizar su estado, pues la monarquía en el siglo XVII veía en Italia un ejemplo claro de cómo debía crecer un estado a partir del fomento de su cultura. Esto llevo a apropiar muchos de los conceptos, tanto técnicos como teóricos del campo de las artes e incluso del mismo dibujo. Esto es evidente en tanto el *dessin* que es la palabra moderna francesa que designa al dibujo, es a su vez diseño, que de igual manera sucede en el *designare*. Esta relación semántica llama la atención, sobre la forma en que se apropio en Francia el concepto de academia del dibujo [*dessin*], ya que fue quizás este estado quien adopto el término *designare*, abreviando la partícula *signum* en el monema "sin". *Dessin* por lo tanto puede entenderse como un italianismo en el idioma galo, por ser de similar significación.

Al tener el *dessin* y el *designare* una doble significación, [tanto dibujar diseñar], en el idioma castellano no podría entenderse que una palabra tenga dos aplicaciones distintas; el problema se resuelve en la medida en que se comprende que la gramática distingue dos términos diferentes, pero con similar significación. De hecho, y según a la tabla 1, puede decirse que dibujar aplica a la "proporción" como diseño a la "concepción"; sin embargo lo que los relaciona es el término "delineación" lo que implica una difusa distinción semántica entre dibujar y diseñar. Es por esto que, la bifurcación entre dibujar como el acto de especular, y diseñar como el acto de aplicar, carece de fortaleza argumentativa ya que esta distinción, aunque existió implícitamente en el ámbito académico, no sucedió en el ámbito terminológico, pues puede decirse que lo que distingue Uhía es el dibujo técnico del dibujo artístico. Esta separación se dio en las academias francesas, ya que el estado necesitaba, tanto mano de obra industrial como artística: en este contexto la mano de obra aplicativa, usaba el dibujo desde el ámbito técnico para la ingeniería, la arquitectura y los bienes de consumo: "En este contexto, las academias de arte suplían la demanda de trabajadores con experiencia en el dibujo y en el diseño que debían satisfacer las leyes del mercado y colmar las necesidades de una población con grandes índices de crecimiento." (Uhía, 2007) El diseño, como ámbito aplicativo, se traduce en este caso como el uso del dibujo

técnico tanto para la ingeniería civil, y para el diseño industrial. Sin embargo no sólo en la aplicación se dio el *dessin*, pues también tuvo gran fomento el arte y la cultura durante el gobierno de Luis XIV "En una hábil jugada política, por un lado la corte otorgaba a los pintores y escultores el rango de artistas liberales dándoles la oportunidad de discutir y pensar su práctica." (Uhía, 2007) La distinción que hace mención Uhía, de un dibujo técnico aplicativo, y de un dibujo artístico especulativo, tuvo grandes consecuencias en Francia ya que gracias a estos dos, se pudieron construir grandes palacios, como el de Versalles. Grandes bulevares parisinos fueron diseñados a partir del trazado de avenidas sobre esta ciudad, tal y como lo describe Berman en *Todo lo solido se desvanece en el aire*. La ingeniería, el diseño industrial y la arquitectura fueron los campos en donde el *dessin* se uso en pro de la aplicación. Esta división entorno al uso y comprensión del dibujo, en el *dessin*, y en el *designare* tuvo consecuencias, tanto filosóficas como políticas, las cuales estructuran ontológicamente la comprensión del dibujo desde la representación del mundo. Para llegar a concluir esta genealogía es necesario evaluar cuales fueron estas consecuencias del uso del dibujo en la era moderna y sus proyecciones al ámbito filosófico.

5.4 El dibujo colorista y la ruptura con la academia

Mientras que en el campo artístico los franceses utilizaron la especulación, la emoción y la estética, para elaborar todo un artilugio pictórico que enaltecería su propio estado, "En Francia, bajo el absolutismo político de la corona, se fundó la academia francesa de pintura y escultura que controló toda fuente teórica y toda imagen producida a favor de la exaltación de la realeza" (Moreno, 2007). Este último aspecto del *dessin* dio paso a un movimiento francés que se expandiría por Europa, llamado *Rococó.* La saturación de colores, y los vivos tonos cromáticos de este periodo, fueron producto de la mezcla del proussionamismo Holandés junto con el academicismo Francés. La crisis semántica que Fernando Uhía denuncia, surge precisamente en este periodo en donde el color, la norma y la técnica se mezclan dentro de la enseñanza del dibujo.

Al expandirse el movimiento renacentista, según documenta Hauser, a lo largo de toda Europa, este expandió a su vez una concepción manierista de producción artística. ¿Qué puede pensarse de la mentalidad de una época cuyas creaciones se desarrollan bajo el signo de esta forma de pensamiento, extraordinariamente sugestiva sin duda, pero, en la misma medida, coquetona y arrogante? (Hauser, 1965) Hauser advierte que el periodo del Manierismo pudo darse gracias a que las monarquías del norte de Europa buscaban la armonización de sus estados mediante la publicidad artística; esto significaba que el estado apoyaba el arte, en pro de la idealización del gobierno para dar a conocer una imagen armoniosa, de pacífica convivencia en estos estados. No es extraño que tanto Prusia, Holanda, Dinamarca, e incluso Francia, como monarquías del norte de Europa, hayan tenido un marcado interés académico en el color, pues allí se podía vigorizar el espíritu glorioso de la época. Esto conllevaría a que la aristocracia representara en la pintura, sus decadentes orgias y bacanales, tal y como lo expresa Uhía:

> "En Francia, los artistas más jóvenes, ávidos de liberarse de la férula académica que significaron las políticas artísticas de Luis XIV, comenzaron a pintar escenas menos idealizadas, identificas más bien con la decadencia de la conducta aprendida al interior de las bacanales versallescas que en la compostura hierática de los nobles retratados en los talleres o palacios del pasado." (Uhía, 2007)

Esto se refleja en el retrato que hace Hyacinthe Rigaud de Luis XIV, el cual se distancia de los anteriores monarcas: los retratos de los Grandes Delfines, y de los monarcas previos a Luis XIV muestran una sobriedad cromática, que en realidad denotan más clasicismo que sensualidad. En este caso, (en el retrato de Luis XIV) la pintura muestra un gran manejo de los azules ultramarinos, rematados por pintas doradas, que junto con el extremo uso de curvas, general una imagen sensual y atrayente. Este mismo uso del color y el sensualismo, serían luego usados en el retrato de Luis XVI; posteriormente sería Louis David quien haría uso de la *Libertad guiando al pueblo* y en *la muerte de Marat*, llegando hasta el mismo retrato de Napoleón coronado como emperador.

El colorismo por lo tanto llego al ámbito académico fomentado por intereses estatales que promulgaban su propia decadencia; el dibujo, aunque entendido hasta ese momento como la *delineación,* en realidad se alieno al uso de colorismo para servir al campo del arte. No fue difícil esta alienación ya que desde el renacimiento, (aunque no se entendía que el *disegno* fuese color) existían diferentes materiales que combinados, generaban una bicromía o tricromía. Es el caso de la tiza roja o *sanguina*: este instrumento fue ampliamente usado en Italia, luego de que Leonardo se descubriera que muchos de sus dibujos fueron hechos a partir de este material. "Su iniciativa fue seguida rápidamente, por ejemplo por Andrea del Sarto, y durante el siglo dieciséis se hizo muy popular utilizándose sola o mezclada, sobre todo con tiza negra" (Lambert, 1985)

Cuando estas técnicas de dibujo fueron apropiadas por las academias de arte francesas, no fue difícil entender que en el renacimiento se buscaba un colorismo a partir del mismo *designare.* Cuando Colbert funda la primera academia de arte en Francia en 1664, no tenia presupuestado que el color tuviese papel alguno en la enseñanza del dibujo; Le Brun fue uno de los primeros que mediante su cátedra del *Tratado de las pasiones del Alma* admitió que para capturar la esencia de una expresión, se debía aprender *Composición, línea, color y expresión de la pasiones* lo que le sirvió para escribir la obra *Méthode pour apprendre á dessiner les passions* [Método para aprender a dibujar (diseñar) las pasiones] . Sin embargo este mismo rehusó a aceptar las tendencias holandesas y danesas del colorismo. Fue luego de su muerte que Roges de Piles, sugirió por primera vez un *diálogo del color* entre los seguidores de Poussin [poussionistas] y Rubens [rubensistas]. Tal diálogo pretendía colocar al color como base fundamental para la creación artística; en este sentido el color y el dibujo estaban a la par como medios de estructurar y diseñar una obra final. El barroco francés y el posterior rococó, fueron la consecuencia de este diálogo, ya que de allí devendrían una enseñanza focalizada por el colorismo como medio de representar las emociones y las pasiones.

Las consecuencias a corto plazo no son desconocidas; el excesivo colorismo, la extravagancia barroca, y la representación de la decadencia monárquica conllevaron a una inconformismo del pueblo francés, el cual veía que sus dirigentes y gobernantes

gozaban de grandes lujos y orgias bacanales, al margen de la pobreza y miseria que imperaba en gran parte de Francia. Las pinturas sirvieron como espadas de doble filo, pues si bien el propósito de la monarquía era mostrar la armonía y la belleza del estado, lo que terminaron representando fue su propia decadencia. Con esto el pueblo francés entendió que la monarquía era ya insostenible, lo que agracia de muchos intelectuales representaba una derogación del Rey Luis XVI. La revolución francesa pudo darse gracias a la publicidad artística que la monarquía daba a sí misma conocer; sin embargo aunque el rechazo del pueblo fue contra la monarquía y sus propias formas publicitarias, no lo fue en relación al academicismo pictórico de la época. El caso más conocido de esta aceptación colorista fue el propio Louis David, quien en sus obras *la Libertad Guiando al pueblo* y *El rapto de las sabinas* demuestra la fuerte influencia de la academia de la Sorbona de París. Es en su obra más famosa *La muerte de Marat* donde su conocimiento académico demostraría un claro rechazo al colorismo extravagante, y tendería más a un colorismo austero. La pintura no sólo muestra la imagen de un Marat asesinado por Carlota Corday, sino que a su vez demuestra el excelente uso de colores ocres y marrones, propios de las clases más populares. De ahí que lo que se rechazara del colorismo fuese la extravagancia y no el manejo del mismo, pues aunque la revolución mostro colores más austeros, el colorismo extravagante volvería nuevamente a ser usado en la representación de la coronación de Napoleón.

Tal uso académico del color se reflejaría posteriormente en el movimiento impresionista francés y holandés. Este rechazo a los convencionalismos académicos inicialmente instituidos por la academia francesa, permitió generar tendencias mucho más emocionales y expresivas del color y el dibujo. El fauvismo, el cubismo entre otras vanguardias, fueron consecuencia de estos movimientos del siglo XIX, que ya desde esta época advertían una crisis de la representación a causa de la industrialización y el uso de maquinas y utensilios para la fidelidad representativa como lo fue el *daguerrotipo* o la cámara fotográfica. La pintura por lo tanto se alieno al dibujo para generar una forma de representar sin la necesidad de la figuración y de literalidad; el caso del artista alemán Munch es el más especial, pues el uso de color como delineación de

la forma permite entender que en los inicios del siglo XX, el dibujo ya no sólo se daba en torno a la estructuración de la obra sino que a su vez era *forma* en sí misma gracias al uso de color. *El grito* muestra que la delineación y la composición formal se hiso directamente con el trazo del pincel y no del apoyo de un boceto previo en lápiz o carboncillo. El aplicar color para dar forma al objeto, apoya la idea de que la pintura y el dibujo tienen límites difusos que no son claramente definidos en la actualidad tal y como Gómez Molina al afirmar que “el límite que distingue al dibujo y al color en la actualidad es muy difuso” (Gómez Molina, 2001) Tal crisis conceptual y significativa del dibujo y la pintura fue luego rematada por la obra de Jackson Pollock en la década de los 60´s en donde la representación se daba en la expresión abstracta de la pintura; aplicando de manera aleatoria la pintura, sin un boceto o una figura realizada previamente, la obra de Pollock pone en cuestión la figuración y advierte que el límite de la forma es tan difuso como la concepción misma del espacio. La pintura y el dibujo a partir del movimiento *expresionista abstracto* genero una concepción tan difusa del límite conceptual, que incluso el dibujo llega a ser la técnica para una obra final, tal y como puede observarse en las obras de las décadas de los 60´s hasta los 80´s de los colombianos Miguel Ángel Rojas, Oscar Muñoz, Álvaro Barrios, Antonio Caro entre otros.

Este síntoma de dibujo y pintura como dos cosas que no tienen claramente diferencias semánticas, es lo que refleja el significado académico de la palabra dibujo en la tabla 1 “Porción que debe tener en sus partes y medidas la figuras del objeto que se dibuja o se pinta.” Y aunque otra definición aplica el concepto de “independencia del color” cuando se retira este de una pintura, aunque quedase el boceto, ¿No serían las líneas propiamente color, por tratarse de un material que deja un pigmento? Es por esto que no se llega a entender en la actualidad si en realidad las primeras representaciones graficas de los *proto* hombres son dibujos o pictogramas, por realizarse a bases de colores naturales. Lo que queda en este caso es el carácter comprensivo y filosófico, a partir de este problema; si el color es difusamente significativo con el dibujo ¿En dónde está el límite de la forma a partir del colorido? ¿El color en sí mismo genera la forma del objeto? ó ¿es el dibujo en su

concepción metafísica el que determina tal forma independientemente de la relación con el color?

Conclusión

Concluir con una definición de dibujo desde la perspectiva genealógica es casi imposible; cada época, como se analizo en este ensayo, significo al término de distintas maneras. En tal sentido lo que resta es la discusión general sobre la transición histórica y sus alcances al entendimiento de la palabra actual en relación a la genealogía anteriormente expuesta.

1) *Sobre la construcción gramatical de la palabra dibujo:* La construcción histórica de la palabra dibujo demuestra que la relación entre *deboissier* y dibujo se halla en la partícula *boj*. No obstante el significado de uno y otro termino son diferentes, ya que la *acción de tallar en madera* para la edad Media era una técnica de producción bibliográfica que no propiamente constituía un oficio (el *deboissier* era para el grabador, lo que para el sastre es coser, o para el zapatero es cortar) en este sentido aquellos que ejecutaban el *deboissier* se hacían llamar *formschneiders*. Hoy día se llama "dibujantes" a las personas que asumen la labor de dibujar; no obstante lejos estaba de asumirse el *deboissier* como oficio en el Medioevo, ya que apenas en este periodo se construía nominalmente esta actividad. Incluso si los primeros grabadores hubiesen asumido el *deboissier* como su oficio, la institución cristiana no los hubiese visto con buenos ojos, pues la mecanización de la producción literaria a partir del tallado en madera dejaba sin empleo a los tradicionales calígrafos. Por lo tanto la palabra *deboissier* se asumió como cualquier otra actividad de la xilografía. Al no constituirse un oficio a partir del término, este sufrió una hibridación constante en su significación y su comprensión, la cual se desarrollo en la medida en que el *deboissier* se comprendía de diferentes modos y con distintos materiales. Su significación en realidad varió en pocos siglos pues, al momento en que el grabado se acepto como un arte en el renacimiento, el *deboissier* ya había dejado de ser la actividad de tallar en madera, y se asociaba más a lo pictórico. Esto implica que la transición semántica se dio en torno a la adaptación del término según los distintos medios y materiales que se tenían para reproducir una imagen. Esta relación permitió que el *deboissier* no fuese únicamente la actividad de tallar en madera, sino que a su vez fuese

asociada con la imagen reproducida que dejaba la plancha al momento de imprimirse en el papel (tal y como lo es la actividad de dibujar la cual da como resultado un dibujo). De tal modo que la relación práctica y material del *deboissier* comprende una construcción empírica del término, pues a lo largo de la edad media nunca llego a formalizarse ni teorizarse un conocimiento de este (lo que dificulta para la etimología el estudio sobre su desarrollo semántico). Sencillamente se ejecutaba dentro del ámbito de las hoy llamadas artes graficas las cuales *a posteriori* harían parte de las artes visuales.

La mutación constante del *deboissier* conllevo a adaptar su gramática de acuerdo a los distintos acentos que las regiones cercanas a Francia hacían al apropiar el término, tal y como sucedió en Cataluña al hablarse del *debuxo*. La asociación con la pintura llevo al *deboissier* a ser lo que esencialmente eran las partes que conformaban la imagen pictórica y que puede asociarse con el significado que proporciona tanto la R.A.E. como la Larousse al afirmar que el dibujo significa “la porción o proporción que ha de tener cada una de las partes de una figura que ha de ser pintada”. Esta asociación es similar a la definición que Kant proporciona del dibujo: “En la pintura, escultura y aun en las artes plásticas (…) el dibujo es lo esencial, y en él, la base de toda edificación del gusto” (Kant, 1781) Es claro que se asociaba el *deboissier* con el ámbito pictórico, pero no por ello era el *deboissier* pintura, pues tal y como lo dice Kant, se entendió este como lo “esencial”, la edificación del gusto en relación a la realización de una pintura. ¿Cómo podría hacerse una pintura sino se distingue y se determina previamente los objetos que harán parte de esta? Aun cuando el *deboissier* no tuviese un significado concreto en su transición gramatical, lo que se mantiene más allá de su gramática es la representación grafica del objeto en base su esencia comunicativa, ósea, lo que puede distinguirse de este en sus partes más básicas y que fácilmente puede ser reproducidas manteniendo la forma del objeto. La gramática no propiamente refleja esto, pues ella inicialmente señalaba una actividad específica; los cambios que sufrió su aplicación y a su vez su significación llevaron al dibujo a ser una palabra que no remite directamente a algo que la constituye ontológicamente en la actualidad desde su gramática, pero que sin embargo carga con ella

la historia de sus adaptaciones y apropiaciones en determinadas épocas.

En esencia el *deboissier* constituyo para el dibujo la *comunicación* pues este término no significo únicamente la acción de "tallar en madera"; implícitamente en su significación carga la preocupación del hombre por expresar, comunicar y hablar al otro mediante imágenes. El medio idóneo para tal fin fue precisamente el grabado, que junto con el *deboissier*, permitieron al hombre medieval conocer y comprender el mundo desde la lógica comunicativa. No es extraño por lo tanto que durante este periodo, y en relación al uso del árbol de *Boj* para el grabado, se halla dado un término de similar semejanza a lo que fue el *designare* para el renacimiento; el bosquejo.

La gramática de la palabra dibujo nos muestra la diversidad de términos que tomo el *deboissier*, de los cuales hoy conocemos algunos muy similares a la palabra diseño, como lo es *bosquejar* o *bocetar*. Esto implica que la semejanza significativa pudo haberse dado en la interpretación de los términos seculares al *deboissier* los cuales conciben las ideas de lo preliminar o lo previo de una imagen a ser grabada. Tal sentido relaciona semánticamente tanto al *deboissier* como al *designare*: la proyección hacia esta relación nos da luz sobre la similitud semántica entre dibujo diseño con respecto a lo previo de la imagen o el objeto a representar tal y como nos lo expresa tanto la R.A.E. como la Larousse.

2) *Sobre la construcción semántica de la palabra dibujo:* El *designare* aseguraba desde sus orígenes nominales, un conocimiento formal y estructurado, ya que la raíz *signum* que deviene del término indoeuropeo *Sekw-no*, significaba *guía o camino a seguir*. (Gómez de Silva, 2003) El término fue concebido para expresar un modo formal de representación que posteriormente sería metodizado. El signo como esencia del dibujo en el renacimiento fue usado para hallar un orden general y universal del espacio [*mathesis universalis*], desde la creencia de que, tras hallar tal orden, se demostraría la existencia de una divinidad suprema que da forma al universo. El orden y la guía que implícitamente guarda el *designare* en su definición, permitía la imitación natural del mundo a partir de las normas que se constituían para tal fin, las cuales era

determinadas por la geometría y la arquitectura. Estas normas o reglas se convirtieron poco a poco en un lenguaje estructurado que todo artista joven debía aprender de manera exacta. Por lo que la esencia universal y racional del *designare* permitió a corto plazo estructurar y constituir una disciplina del campo que daría forma, primero, a la academia del *disegno* y posteriormente a la academia de arte tal y como se conoce actualmente. Por lo tanto si existe una academia de las artes plásticas y visuales, es porque la esencia de todas las artes que las constituyen en su origen fue el *designare* (hoy entendido como dibujo).

La estricta enseñanza de las normas y reglas que constituyen a la composición de las obras artísticas, permitió primero sedimentar métodos de enseñanza del dibujo que se conocen hoy cono *cánones*. Esto se refleja en la actualidad en las definiciones que la R.A.E. y la Larousse realizan del dibujo como "norma" o como "señal" del objeto representado: "porción (o proporción) de las partes y medidas de una figura" lo que indica que implícitamente en la definición más general existe una clara relación entre norma, signo y figura. No obstante a lo largo del tiempo, la enseñanza de estas normas fomento en los aprendices una forma o *manera* individual de representar a partir de la aprehensión de las reglas, pues la razón y el orden natural que se creía haber descubierto en la naturaleza a partir del uso del *designare*, conllevo al desarrollo de la subjetividad y de la individualidad del artista entre el final del renacimiento y el comienzo del manierismo. Con esto, el movimiento manierista presto atención a la idea creativa de la obra, más que a su composición formal. De ahí que el concepto de "idea" sea característico del *disegno*, entendido en la actualidad como diseño. En esencia este es el periodo donde empieza a entenderse el diseño desde la construcción y estructuración de ideas, pero no precisamente lo es en relación a la palabra dibujo, pues esta ya se había establecido a través de la estructuración preliminar de la obra (Rey, 2006). Poco a poco la palabra española "dibujo" adapto esta significación a su propia manera de hacer, ya que asemejaba lo que el *deboissier* era para el grabado. De igual manera se adapto el concepto de academia del *disegno* por parte de los hispanos, pues al invadir el centro sur de Italia, España apropio el modelo educativo para modernizar sus recién fundadas *Universitas*.

3) *Sobre la capacidad intelectual:* La relación más próxima y más semejante entre *disegno* y *deboissier* y que constituye al dibujo en la actualidad, es la capacidad intelectual de representar el mundo. Por intelecto se entiende: la capacidad de conocimiento, entendimiento y aplicación de inteligencia para la resolución de un problema o desarrollo de una idea. (Müller & Halder, 1976) Esta capacidad se da en el dibujo en sus distintas formas, ya que cada época buscó resolver la manera de representar el mundo según la situación social, política, educativa, etc. La época clásica (especialmente la antigua Grecia y el imperio romano) no sólo determino lo que era la "buena proporción" o la "forma bella"; también permitió generar términos que denotaban la singularidad y la esencia del dibujo, como lo fue la *grammata* y la *littera,* palabras que en la actualidad se asocian a la escritura y a las letras, pero que para los griegos y los romanos eran similares a que hoy se entiende por dibujo. Ello permitió generar memoria a partir de las imágenes que se consignaban en distintos soportes; afianzaban el mito y la creencia en los dioses; guardaban a su vez la nostalgia del ser fallecido, pues se tiene conocimiento de que los griegos retrataban a los difuntos en las vasijas en que se depositaban sus cenizas, e incluso hacían retratos sobre las mismas cajas funerarias. (Parramón, 1999) Sin embargo para el mundo romano fue el término *signum* el cual tiene mayor semejanza al término moderno dibujo y del cual devendría el *designare.* Para los romanos el *signum* representaba la idea de la "señal divina", la manifestación visual del ideal clásico de la buena composición; era la norma y el canon básico de toda una cultura. Es por eso que el término fue adaptado por la edad media para hablar de las manifestaciones divinas que indicaban la existencia de un ser todopoderoso. Cuando se adopta el término en la era moderna se entiende que su significado romano debía ser restituido; con esto se aseguraba que el renacimiento conservaría la idea de la buena proporción y la forma bella que el *signum* permitía establecer, ahora desde el ámbito de la geometría y la arquitectura. La concepción moderna de un espacio que se define a partir de las partes que la conforman, de las mínimas expresiones y los más básicos elementos como la línea y el punto, son ideas clásicas propias de los griegos los cuales llegaron a tener un nombre para estos; "átomo". El *signum* y *átomo* tienen en común el buscar

comprender la estructura que da forma al objeto a partir del elemento vital o esencial [*eidoç*] La idea se refleja en el renacimiento al asumir que todo cuanto existe puede ser medido y ordenado a partir del numero [*cuantum*]. Todo objeto existe en el espacio gracias a que tiene en su estructura una geometría básica que puede ser expresada mediante ángulos, catetos y vectores. El hombre de Vitrubio de Leonado es la imagen que demuestra fielmente ese ideal; a través de esta idea el hombre busca hallar la estructura que domina su forma para establecer las normas universales de su composición.

El término *designare* representa la conexión entre la época clásica y la época moderna; permitió al hombre avanzar en el conocimiento científico a partir de la demostración de un fenómeno natural desde sus estructuras más básicas. Sirvió luego a la interpretación e imitación de la naturaleza en las obras artísticas, lo cual a través de la educación y la enseñanza intensiva de la norma, fomento la individualidad y la subjetividad del artista. El *disegno* (palabra tardía del *designare*) articulo los distintos oficios que servían de él, pues para poder construir hasta la silla más sencilla es necesario trazar unas cuantas líneas que definan su forma, antes de cortar y pegar. En la actualidad damos por hecho que el dibujo es la labor del diseñador o del artista, del arquitecto o el geómetra. No obstante el campo es mucho más amplio, pues es en el trabajo artesanal donde más se refleja esta tradición semántica de la palabra dibujo. Inconscientemente lo que la historia edificó, sobrevive gracias a que en la artesanía hace viva la idea de transformar el mundo a partir de unos cuantos trazos. La academia de arte tal y como la conocemos es producto de la asociación gremial que tuvo como relación el dibujo para la producción de los objetos. La palabra dibujo existe actualmente gracias a que los *formschneiders,* o grabadores de la edad media, aprovecharon las propiedades del *boj* para realizar las planchas xilográficas, a fin de reproducir fácilmente un manuscrito. La capacidad del artesano es lo que mantiene viva la compresión de la palabra dibujo en la actualidad, aun cuando en el mundo académico se estudie constantemente. Hoy se entiende que el dibujo hace parte del mundo del *grafema,* tal y como lo es la escritura; sin embargo en la crisis actual de su comprensión y de las múltiples interpretaciones que dan los teóricos acerca del término, lo

que a futuro podrá entenderse de este es que su aplicación y ejecución van más allá de un soporte en el cual se consigne una imagen grafica. Esta idea ya está en proceso: nos hacemos a la imagen de las cosas que están en el universo sin que propiamente tengamos una visión directa de ellas; nos hacemos en nuestra mente la imagen de un átomo o de una galaxia sin que por ello la hayamos visto directamente, *en nuestra mente nos dibujamos el universo*. La capacidad de abstracción y representación conciben una idea que luego se dibuja en la memoria. Es por esto que a futuro el dibujo ya no se entenderá a través de la imagen grafica, sino en la forma de pensar y representar el mundo. De ahí que el dibujo sea una actividad del intelecto, la cual se refleja en las imágenes que se producen externamente, en diferentes soportes y materiales.

Por lo tanto esta *genealogía* que basa su estudio en la *destrucción histórica-nominativa* del dibujo es lo que permite que el amplio campo del mismo llegue a lugares nunca antes interpretados por la enquistada historia que se tiene del mismo. La fluidez nos ha permitido entender que el término es la entrada a un universo gramatical, filosófico e histórico el cual abre sus puertas a quienes están dispuestos a entrar a su estudio. No obstante para que ello suceda es necesario liberarse del yugo que mantiene atada la conciencia del propio universo del dibujo; la liberación se da cuando aceptamos que eso que llamamos dibujo devienen de las raíces propiamente que sostienen tanto al término, como al campo disciplinar, conceptual y filosófico en la actualidad. Hallar esas raíces posibilita una mayor fluidez de sentido y destruyen ese quiste que mantiene al dibujo como la simple herramienta de producción. Nuevas ideas devendrán de esta empresa interpretativa, y esperamos que cada uno a partir de aquí *haga fluir* lo que hasta el momento nos ha legado el campo académico del arte. El enquistamiento y el endurecimiento es el material para tal fin; el objetivo no es el de conocer más, sino comprender aquello que se nos ha legado. No necesitamos otra historia del dibujo; necesitamos comprender la ya existente, para ampliarla aun más. Necesitamos liberar de las conjeturas y los prejuicios que inundan al campo; necesitamos que el dibujo se libere de los *Pseudos*.

Bibliografía

Arendt, Hannah. (1958). *La Condición Humana* (1974 ed.). (R. G. Novales, Trad.) Chicago, Estados Unidos: Seix Barral.

Avellaneda, Absalón. (2006). *Elementos conceptuales del dibujo artístico.* Bogotá: Colección sin condición.

Benito Blas, Juan. (1996). *Diccionario del dibujo y la estampa.* Madrid - España: Real Academia de Artes de San Fernando, Calcografía Nacional.

Berman, Marshall. (1991). *Todo lo solido se desvanece en el aire.* Madrid - España: Siglo Ventiuno.

Blanc, Charles. (1846). *Gramáticas de las artes del dibujo* (1946 ed.). Buenos Aires: Victor Lerú.

Corominas, Joan. (1960). *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana.* Madrid: Gredos.

Desbordes, Françoise. (1995). *Concepciones sobre la escritura en la Antigüedad Romana.* Barcelona: Gedisa.

Eco, Umbreto. (1973). *Signo* (1976 ed.). (F. S. Cantarell, Trad.) Barcelona, España: Labor, S.A.

Frutiger, A. (2005). *El libro de la tipografía.* Barcelona: GG Diseño.

Gadamer, Hans. Georg. (1986). *Verdad y Método II.* Salamanca: Sígueme - Salamanca.

Gavin, Ambrose, & Harris, Paul. (2007). *Fundamentos de la tipografía.* Barcelona: Parramón.

Gómez de Silva, Guido. (2003). *Breve diccionario etimológico de la lengua española.* Barcelona: Fondo de cultura económica.

Gonzales, A., & Pacioli, L. (1991). *la divina proporción (Prologo del traductor).* Madrid: Akal.

Hauser, Arnold. (1965). *El manierismo, crisis del renacimiento.* Madrid: Guadamarra.

Hauser, Arnold. (1978). *Historia social del arte y la literatura.* Barcelona: Guadamarra.

Heidegger, Martín (1980). *¿Qué significa pensar?* Buenos Aires: Nova.

Heidegger, Martín (1926). *Ser y tiempo* (2003 ed.). (J. E. Rivera, Trad.) Santiago de Chile, Chile: Trotta.

Kant, Immanuel (1781). *Critica de la razón pura.* (M. g. Morente, Trad.) Madrid, España: tecnos.

Lambert, Sussan (1985). *El dibujo Técnica y Utilidad.* Madrid: Hermann Blune.

Larraya, Tomás (1979). *Xilografía, Historia y técnicas del grabado en madera.* Barcelona - España: Litoclub.

Luckhamann, Thomas., & Berger, Peter. (1968). *La construcción social de la realidad.* Buenos Aires: Amourrortu.

Miriam, Alba, & Bernal, Carlos. (2000). *Historia de la filosofía Medieval.* Bogotá: OK publicidad creativa.

Moliner, María (2007). *Diccionario de uso del español.* Madrid: Gredos.

Moreno, Oscar (2007). *Dibujo y Conocimiento.* Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Müller, Max, & Halder, Alois. (1976). *Breve diccionario de filosofía* (2001 ed.). (A. E. Ros, Trad.) Barcelona, España: Herder.

Parramón, José. (1999). *El gran libro del dibujo.* Madrid - España: Parramón.

Perfect, Cristopher. (1994). *Guía completa de la tipografía.* Barcelona: Blume.

Rey, Juan Ricardo (2006). *El dibujo en Colombia entre 1970 a 1986.* Bogotá - Colombia: La Carreta Editores.

Tatarkiewicz, Wadislaw (1995). *Historia de Seis Ideas.* Madrid: Tecnos.

Tramallino, José. (1937). Historia de la caligrafía. *Revista de la Universidad de Antioquia*, 337 - 350.

Uhía, Fernando. (2007). Del dibujo académico al diseño globalizado. *Dibujar y nn Diseñar*, 12 - 21.

Vanegas Menguán, Neftali. (2007). Espíritu del tiempo, alma de la letra. La tipografía o el dibujo de letras. *Dibujar y Diseñar*, 44 - 51.

Vargas, German. (1998). *Historia Universal*. Bogotá: Casa Editorial El Tiempo.

Westheim, Paul. (1954). *El grabado en Madera* (2005 ed.). (M. Frenk, Trad.) Cudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.